كلمة الفنون

«مواقع شبكة الإنترنت تكفي وزيادة».

هكذا قدم صديقي جملته الناجزة، وبعدها راح ينظر إلي كأنه ينتظر ردا. ولأنني لم أقل شيئا، عاد إلى فكرته:

«الاشتغال بالكتابة تجارة كاسدة، لا تصلح للقرن الواحد والعشرين. ما عاد هناك من داع للكتاب والمجلة والورق .. تجلس خلف شاشة كمبيوترك الشخصي، فتستحضر جرائد ومجلات ومكتبات ومسارح وأحداث العالم، بالصورة والصوت، من دون أن يكلفك الأمر أكثر من تحريك فأرة الكمبيوتر..».

بقيت في هدوئي، فأضاف:

«كل ما يلزمك هو اشتراك على شبكة الإنترنت».

أحسست أن شيئا من حماسة ينضح بكلمات صديقي، فقلت فيما يشبه ابتسامة:

«شتان ما بين التلذذ بأكل الخبز الحار، ورؤية صورته في لوحة فنية ساحرة».

وسكت لم أضف حرفا، فاستحثني صوته:

«وماذا بعد؟».

أردت أن أرد عليه بجملته: «هذا كل شيء وكفى» لكنني عدلت عن استثارة غضبه، فقلت:

«لكل بضاعة مشتر .. الإنترنت دخلت إلى كل زاوية في حياتنا، لكن للكتاب والحرف أهله، وشتان ما بين تقليب ورقات كتاب، ومعانقة العين لحروفه حاضرا، ومتابعة كلماته الصماء من خلف شاشة الكمبيوتر».

«أتعتقد هذا؟».

سألني صديقي مقاطعا، فأجبته:

«لا أعتقد هذا، بل هو الواقع، وليس أدل على ذلك من الأعداد المهولة لمواقع ودكاكين البيع، على شبكة الانترنت التي تروج للكتب، مثل أي سلعة أخرى».

ودون أن أنتظر تعليقه، أكملت:

«بولوكوهيلو، الكاتب البرازيلي، باع قرابة أحد عشر مليون نسخة من رواياته، بينما وقف الناس طوابير أمام أبواب المتاجر في انتظار كتب «ج.ك. رولنك» كاتبة الأطفال في سلسلة «هاري بوتر».

«صحيح، صحيح .. لكن، هذا في العالم الغربي وليس عندنا في بلادنا العربية».

«دخلنا في موضوع آخر».

أسرعت أرد عليه، فقال:

«ربما»

وفجأة نهض صديقي، راميا بجملته:

«ينتظرني موعد لا يحتمل التأخير».

شيعته بنظراتي، ولسان حالي يقول:

«سيبقى الكتاب حاضرا، ما بقي الإنسان».

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مدينة جنيف السويسرية أنشأ الأغاخان عام ١٩٧٨ مؤسسة أطلق عليها اسم «جائزة الآغاخان للعمارة»، وهي أكبر جائزة معمارية في العالم حيث تبلغ قيمتها نصف مليون دولار، وتهدف إلى تشجيع اتجاه العمارة الحديثة المبنية بروح الإسلام. تستلهم الجائزة، التي تمنح كل ثلاث سنوات لمشاريع معمارية. ذلك الإرث الكبير من العمارة الذي أرخ لحضارة اقترنت مع التطور البشري، وتماشت معه في كل أنحاء العالم الإسلامي، وتركت بصماتها هنا وهناك نقاط ضوء تهدي إلى الجذور التي أسس لها مبدعون، يسلمون رايتهم لمبدعين جدد. «الفنون» تلقي الضوء على بعض المشاريع التي نالت الجائزة.

تمنح جوائزها للمشاريع المحلية المتميزة

جائزة الآغاخان والعمارة الإسلامية الحديثة

نزار شاهين – سوريا

الأغا خان يتوسط لجنة حكم الجائزة للعام ٢٠٠١

«لا يمكننا التراجع إلى الوراء، لذا علينا أن نسترجع الأنماط المعمارية القديمة ونمضي بها متحركين إلى الأمام».

«إن الفراغات المكانية المتنوعة في البيت العربي تتلاقى لقاء وكأنه تجمع من قبل الموسيقى، فالنغمات تتوافق بانسجام علوا وانخفاضا، وعلى فن العمارة أن يحذو حذو هذه الموسيقى».

الأقوال السابقة لشيخ المعماريين وصاحب نظرية عمارة الفقراء المعماري حسن فتحي، الذي تقودنا أقواله إلى التساؤل عن ماهية العمارة.

يقوم العمل المعماري نظريا على التقاء ثلاثة عوالم: عالم الواقع المرئي الذي منه ينطلق العمل ومنه تستعار مواده، وعالم الصيغة: أي الضرورات التي أوجدت العمل والمادة التي يبنى بها العمل، وعالم المشاعر والخواطر التي تدفع وتطبع المعماري والإنشائي الذي يريد تنفيذه.

أما الواقع الخارجي فيفرض نفسه على المعمار منذ البدء، بل يقدم له أحيانا برنامج عمله ويزوده بالمهمة المطلوب إنجازها والمكان المطلوب إشغاله والحيز المطلوب استخدامه، وكل ذلك لايتم إلا بإبداع المعمار وجراته وتطوره.

تطور العمارة الإسلامية

لم يعرف العرب المسلمون العمارة بجمالياتها ووظائفها الا بعد أن خرجوا من شبه الجزيرة العربية، حيث بدأت مرحلة تلاقح الثقافات من خلال احتكاكهم بالأمصار التي فتحوها ونشروا الإسلام فيها، وقد بدأت هذه العمارة تميزها في القصور التي حوت الحكام والخلفاء أو ولاتهم وأعوانهم والطبقات الموسرة، بينما بقيت العمارة الشعبية ضمن الإطار الموروث لعادات الشعوب وتقاليدها، وبقيت نمطية تحقق أسباب العيش اليومي.

لقد امتدت هذه العمارة على شريط طويل من خليج البنغال حتى المحيط الأطلسي، وقد لعبت عدة عوامل منها المناخية والجغرافية والمحلية لتجعل لهذه العمارة خصائصها، وقد أدى تجميع العمال من مختلف أمصار الإمبراطورية الإسلامية واختلاطهم في ورشات عمل واحدة إلى تكوين مدرسة أولية كانت نواة لمدارس مستقبلية نضجت بالتدريج نتيجة هذا الاختلاف. ولا تزال القصور التي شيدها الأمويون في بلاد الشام، بعد الازدهار الاقتصادي، خير شاهد على التوسع العمراني في تلك المرحلة. وقد أحصى «جان سوفا جيه» ما يقارب الثلاثين قصرا نذكر منها: قصر «الحير» شمال شرق مدينة تدمر، وقصر «عمرة» الذي اكتشفه العالم النمساوي «موزيل» سنة ١٨٩٨ شرقي نهر الأردن، وقصر «المشتى» و«الخزانة»، وقصر «الطوبة» شرق البحر الميت وقصر «المفجر» قرب أريحا، وقصر «المنيا» شمال بحيرة طبرية.

وقد كشفت الزخرفة التي استخدمت في القصور والمنشآت التي تعود الى تلك المرحلة عن استخدامها عناصر ذات تأثير من الفن الهليني والفارسي، فالزخرفة في قبة الصخرة والمسجد الأموي في دمشق – وهما من أهم وأقدم الأبنية الإسلامية التي ما زالت قائمة – تقوم على الفسيفساء المؤلفة من مكعبات صغيرة من عجينة الزجاج الملون والمذهب والمطعم أحيانا بقطع من الصدف وهي تقنية بيزنطية، وقد شغل الفن الإغريقي والروماني النصيب الأوفر في تزيين قبة الصخرة، غير أن بعض الصيغ قد تكشف عن تأثير فن فارسي، أما المسجد الأقصى فإن المنحوتات الخشبية التي توجد على سقف الجناح الأوسط يمكن أن تعود إلى عهد الأمويين.

بعد تهشم الدولة الأموية، على أيدي العباسيين سنة ٧٥٠م، انتقلت الخلافة إلى بغداد القريبة من المدائن عاصمة الفرس القديمة، حيث نلاحظ ازدياد النمط الفارسي الذي بدا تأثيره واضحا في العمارة مثل «كش» في العراق و«دمغان» في بلاد فارس، وتمكننا مدينة «سامراء» التي بناها المعتصم من التعرف على نمط العمارة السائدة ومنها قصر «الأخيضر» إلى الجنوب من بغداد، و«الجوسق الخاقاني» الذي شيده المعتصم بن هارون الرشيد (٨٣٦)م، وقصر «بلكوارة» الذي شيده المتوكل العباسي، وقصر «العاشق» الذي شيده المعتمد، وعلى رغم أن تزيينات هذه القصور وزخارفها تميزت بأساليب متعددة الصيغ، منها النباتية التي أخذت شكل الكرمة التي انتشرت في الزخرفة الأموية، أو الهندسية التي كانت حاضنا للكثير من الزخارف.

وهناك العمارة التي ازدهرت في مصر في عهد أحمد بن طولون، ولعل أهمها المسجد الذي سمي باسمه، والمدينة ذات التقسيمات التصنيفية، وقد أقام لنفسه بلاطا مصغرا عن بلاط العاصمة سامراء، وقد عني بالعمارة الدينية والمدنية التي ما زالت بقاياها تشهد بذلك.

أما الفاطميون فقد بنوا لأنفسهم مدينة المهدية، وحين انتقلوا إلى مصر بنوا مدينة القاهرة، وكانت تضم فقط مجموعة قصور الخليفة وأهله، ولم تحتفظ القاهرة بمنازل خلفائها الفاطميين، إلا أن عمارة المدينة التي توسعت كثيرا، سواء الدينية أو المدنية، فما زالت موجودة خصوصا في الأبواب والأسوار والمساجد والحصون، وما زال الجامع الأزهر، وهو أول جامعة إسلامية (٩٧٢م) باقيا يشهد بهذا التطور. ويبدو تأثير عمارة بلد الوزير بدر الجمالي، الذي عين عام ١٠٧٤م، من قبل الخليفة المستنصر، جليا من خلال المنشآت التي بناها، وقد سجل العصر الفاطمي في تاريخ العمارة والزخرفة الإسلامية أهمية بالغة ليس فقط في روعة المجموعات الزخرفية، بل وفي انتخاب العناصر التي دخلت إلى هذه الزخرفة وأسلوب استخدامها وهي تتسم بالبساطة والتقشف، وفي مئذنة الحاكم ١٠٠٣م تشكيلات من الخطوط لها ملامح إسلامية كما في محراب السيدة نفيسة والسيدة رقية الذي أنشئ عام ١١٥٠م وقد غلف كلاهما بالكامل بزخرفة لها نمط الزخرفة الإسلامية، وقد انتقلت أنماط هذه العمارة إلى المغرب. أما الأيوبيون فإن عمارتهم كانت امتدادا لنمط التغيير الذي أحدثوه في مصر، وعلى رغم أن دراسة تلك العمارة بقيت متشابكة مع عمارة المماليك إلى حد ما، فإن التأثير الفاطمي ظل في العمارة المملوكية التي تخالطت مع العمارة التركية وخصائصها سواء في البيوت أو المساجد، وقد بقي كثير من هذا الاختلاط حتى اليوم.

وجه العرب ضربة مميتة إلى الإمبراطورية البيزنطية، وفتحوا بين عامي (٦٣٣–٦٩٨)م جميع ممتلكاتها الشرقية من سورية حتى أفريقيا الشمالية، إلا أن تقدمهم أحبط في أوروبا في (بواتييه) عام ٧٣٢م، ولذا لم تستطع العمارة الإسلامية اختراق أوروبا إلا من خلال الجيب الذي أحدثته في إسبانيا، مهددة بذلك نمط العمارة السائد فيها. استمر التيار القادم من الشرق متجها إلى الغرب وتقدم بصيغه ليشمل المغرب وينتقل إلى الأندلس وفي العام ١٩١٠م كشف عن هذه الصيغ من خلال التنقيبات التي قام بها المعمار الإسباني «فلاسكز بوسكو» وذلك في مدينة الزهراء التي تقع على بعد ثمانية كيلو مترات من قرطبة، وهي من منشآت الخليفة عبدالرحمن الثالث (٩٣٦)م وقد كانت نموذجا للقصور الأموية في الأندلس، وقد ذكر المقريزي أنه اشترك في بناء مدينة

الزهراء مشاركة وفدوا من بغداد ودمشق والقسطنطينية، وأحدهم من الإسكندرية ويدعى «علي بن جعفر». وأقام المنصور قصرا آخر عام ٩٧٨ م سمي بالزاهرة، أحاطت به قصور الأغنياء والمغنين والشعراء ووصف المؤرخون القصور التي أنشأها الأمراء المغاربة في فاس وتلمسان وتونس، فذكروا بهاء الحدائق وبرك المياه والنوافير والقنوات.

أما قصر الحمراء فهو قصر وحصن ملكي يتوج بجدرانه الحمراء كتلة مرتفعة تهيمن على وادي «دارو» ومدينة غرناطة، غير أن جزءا كبيرا من المنشآت الإسلامية قد أزيل منه، وقد أنشئ هذا القصر مع أبراجه وحمامه وصحن الأسود والقاعات المحيطة به في عهد كل من يوسف الأول من أسرة بني نصر وابنه محمد الخامس، ويلاحظ التطور الزخرفي في عهد الأخير، حيث يبدو من الواضح دخول مفردات جديدة بعيدة عن الرقش العربي.

على مرتفع مجاور للحمراء تقوم جنة «العريف»، وهي من المنشآت التي قام بها ملوك بني نصر وفيها أجنحة وأروقة محاطة بحدائق جميلة ترويها قنوات مائية ونوافير، أما التنقيبات التي جرت في قصر الموحدين في مرسيه فتظهر خصائص العمارة الشرقية. أما مسجد قرطبة الذي أرسى أساسه عبدالرحمن الأول (الداخل) عام ٧٨٥م، فكان على نسق المسجد الأموي تملؤه غابة من الأعمدة تزيد على ٦٠٠ عمود وعضادة وقد أوجد المهندسون حلولا لاستخدام الأعمدة القصيرة فأقاموا بعضها فوق بعض، وربطوا بينها تارة بأقواس مزدوجة أحدها فوق الآخر، وتارة جعلوا هذه الأقواس تلتقي وتفترق في مجموعة من الأقواس الصغيرة.

إن أنماط العمارة الإسلامية التي تُستلهم منها الآن أنماط جديدة تتناسب والتطور الذي أخذ في العالم الإسلامي، سواء الإنشاءات التي لها طابع فردي أو المجموعات العمرانية الرسمية أو العمارة الشعبية بخطوطها البسيطة، والتي بدأت تتضح في مجملها مع فهم جديد لمعماريين جدد، يغرفون من تراث العمارة وخصوصيتها أنماطا لها هوية حقيقية تشير إلى حضارة من الممكن جدا أن تعود.

قصر الحمراء

الجائزة

أنشأ الأغاخان في عام ١٩٧٨م في جنيف مؤسسة سميت بجائزة الأغاخان للعمارة، وهي أكبر جائزة معمارية في العالم تهدف إلى تشجيع اتجاه: عمارة حديثة بروح الإسلام، وذلك من خلال منح جوائز كل ثلاث سنوات لمشاريع معمارية وتبلغ قيمة الجائزة ٥٠٠ ألف دولار تمنح في كل دورة ترشيح، وقد قدمت الجائزة الأولى في عام ١٩٨٠، ويشمل أيضا برنامج المؤسسة حلقات دراسية تقام في أماكن مختلفة من العالم الإسلامي لتساهم في تعميق اتجاه الجائزة الفكرية، وقد خصصت جائزة لأفضل معمار سميت بجائزة رئيس اللجنة، وتكرم فيها الجائزة معمارا محليا يسعى إلى عمارة واعية بجذور الأرض وعطاء التقدم في شبه مدرسة معمارية يمثلها (حسن فتحي - مصر، ورفعت الجادرجي - العراق).

تبلورت الجائزة في ثمانية اتجاهات يشهدها العالم الإسلامي اليوم وهي:

١- المجال الاجتماعي لتطوير فن العمارة المستقبلي.
٢- السعي نحو تحقيق الانسجام مع الإطار التاريخي.
٣- المحافظة على التراث المعماري التقليدي.
٤- الترميم وإعادة التعمير.
٥- البحث عن استخدام معاصر للغة المعمارية التقليدية.
٦- السعي نحو الابتكار والإبداع.
٧- البحث عن أنظمة وطرق البناء الحديثة.
٨- العمارة الشعبية.

وستتعرض في هذا المقال إلى بعض النماذج الفائزة بالجائزة:

الأبراج المائية في الكويت

أنجز مشروع الخزانات البرجية في الكويت في يناير من عام ١٩٧٦.

١- المصممون: سينيه ليند سترم وآخرون - استوكهولم السويد.
٢- التنفيذ: شركة الاتحاد الهندسي.
٣- الجهة القائمة بالمشروع: وزارة الكهرباء والمياه في الكويت.

منحت جائزة الأغاخان لمشروع الأبراج في عام ١٩٨٠ تحت اتجاه: «السعي نحو الإبداع والابتكار».

المشروع من الناحية الإبداعية والمعمارية

إن تطويع الكتل المعمارية وتجريدها من صلابتها وبث روح جديدة أسرة فيها وترتيبات التناظر بينها، أكسبت الأبراج شكل النصب التي ترتفع في رشاقة كأنها عائمة في الفراغ الكبير الذي يولده اتساع الصحراء، الصحراء المهزومة أمام المساحات الخضراء التي تفرشها المدينة المتنامية في كل خطوة تخطوها وهي تقترب من البحر أو تبتعد عنه. هذه الكتل - ذات التخالط المدروس والمتفاوتة الارتفاع والأحجام المتباعدة والمتقاربة، التي أخذت شكل الفطر المشبع بماء الحياة أو الكرات المعلقة في رحابة الفضاء - شكلت علامات على مدارج موسيقية وهمية أبدعتها تكنولوجيا تحاورت مع الفن وفلسفته وانساقت في هواه، وإن كانت - هذه الأشكال - قد سلبت الآبار الغائصة في عمق الأرض وظيفتها في إرواء عطش المدينة، وقلبت معادلة عمرها مئات السنين بأن جعلت سافلها عاليها، إن ذلك جرى بفعل فاعل، إنه المعمار الديناميكي والمبدع الذي حرك الفراغ بكتل بدت كأنها قد بدأت حوارها للتو.

يبلغ عدد الخزانات المصنوعة من البيتون ثلاثة وثلاثين خزانا سعتها من المياه العذبة مائة ألف متر مكعب توزعت حسب احتياجات المدينة لاستهلاك المياه، وقد توزعت في نمطين معماريين متقاربين إلى حد ما، الأول أخذ شكل نبات الفطر وهو الأكثر عددا وانتشارا، والثاني أخذ أشكالا كروية ارتفعت معها مسلة.

النمط الذي أخذ شكل نبات الفطر تقاربت دوائره في سطوحها العليا، بينما تفاوتت ارتفاعاته النمط الذي أخذ شكل الكرات، انتشر في ثلاثة أبراج أخذت موقعها على خليج الكويت وقد سميت باسم أبراج الكويت، البرج الرئيسي يحمل كرتين متتابعتين ويبلغ ارتفاعه ١٨٥ مترا، الكرة الأكبر يبلغ ارتفاعها ٧٥ مترا وتحتوي على مطعم وصالة ولائم وحديقة داخلية وكافيتيريا، الجزء الأسفل من الكرة هو عبارة عن خزان سعته المائية ٤٥٠٠ متر مكعب تقريبا، الكرة الأصغر يبلغ ارتفاعها ١٢٠ مترا تقريبا تحتوي على مرصد دوار ومقهى. البرج الثاني الذي يحمل كرة واحدة هو عبارة عن خزان ماء، تتسق مع كل من البرجين، كما أسلفنا، مسلة من البيتون مزودة بأضواء غامرة تلقي إضاءة خاصة على البرجين، وقد تخالطت هذه المسلة مع الأشكال المعمارية لإزالة أي بلبلة يمكن أن تحدثها هذه الأشكال بل بدت مرضية ومكملة للبرجين، وقد كسيت جميع الخزانات بصفائح فولاذية مطلية بالمينا بألوان مشعة تشكل عاكسا لأشعة الشمس وتتناغم مع صفاء سماء الكويت.

وقد شكلت الكرات اقترابا من القبب الإسلامية ذات السطوح المطعمة بالفسيفساء، وإن الاصطفاف الذي شكلته الأبراج التي أخذت شكل الفطر بسطوحها الدائرية، جعلت منها مظلات تغطي مساحات كبيرة وترمي الظل عليها، حيث استغل ما تحتها كمسطحات عشبية وزراعات تجميلية أعطت الأمكنة خصوصية تفتقر إليها البيئة الصحراوية، وإذا كانت هذه الأبراج بوظيفتها الجمالية والاستعمالية صارت معلما في مدينة الكويت، فإن ذلك يقودنا إلى القول إن لآلئ الكويت تحولت إلى منشآت جمالية.

ترميم قبة الصخرة

١- الجهة القائمة على المشروع: لجنة ترميم المسجد الأقصى وقبة الصخرة - عمان.
٢- الترميم: عصام عواد، مهندس مقيم - القدس، المركز الدولي لحماية وترميم الآثار - روما، مع الاستعانة بخبرة اليونسكو.
٣- الإنجاز، سبتمبر ١٩٨٣.
٤- الجائزة ١٩٨٦ تحت اتجاه: «الترميم وإعادة التعمير»

يشكل المسجد الأقصى - وهو أحد ثلاثة مساجد في العالم الإسلامي - أهمية كبيرة بالنسبة إلى المسلمين ويعود بناؤه إلى أوائل القرن الثامن، أما قبة الصخرة التي بنيت من قبل الخليفة عبدالملك بن مروان وذلك في العام ٦٩١م، فهي عبارة عن دائرة مركزية تحمل القبة محاطة بمجازين محددين بجدار مثمن، وهذا الطراز مأخوذ عن العمارة المسيحية، وهي ذات طبيعة بيزنطية نفذت من قبل فنانين سوريين تعلموا في مشاغل القسطنطينية. أخذ في الاعتبار اتساع الصخرة ودراسة مكان الطواف، وروعيت النسب المعمارية سواء بالاتساع أو الارتفاع، وقد شكلت دائرة القبة احتواء للفراغ الواقع تحتها، وشكل ارتفاعها مع فتحات الإضاءة ترتيبات تناظر وتكرار ترضي قانون الانسجام الذهني لقدسية المكان وعظمته.

وقد اعتمدت ثلاث مراحل لترميم القبة وهي:

١- إنقاذ ما تبقى ودعمه داخليا.
٢- التغطية من الخارج.
٣- بناء الهيكل الخشبي من الداخل للتغطية بالأرابيسك.

مع بداية العمل بالمشروع جرى الكشف عن زخارف القبة الأصلية التي كانت قد احتفظت، أثناء عمليات الترميم السابقة، بطبقات من المواد المستخدمة بالترميم، حيث أعيدت الزخارف الأصلية إلى وضعها وأعيد تلوينها وأصلح هيكل القبة حيث سدت الثقوب والشقوق بحشوات خشبية وأضيفت طبقة من الجبس مماثلة للأصل، أما القبة من الخارج فقد تم استبدال الألمنيوم بالرصاص بعد أن أزيلت طبقات البيتون التي أضيفت أثناء عمليات الترميم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السابقة، أما المسجد من الخارج فيوحي بالالتحاق بالعالم الخارجي. ويلطف الفرق في الطبيعة المحيطة بين العمارة وفراغ المحيط، حيث يرتسم المكان ويضع عليه المسجد طابعه وتوقيعه بل ويجعله يلتحق به.

بدأت عمليات ترميم المسجد الأولى في عام ١٩٧٠ وذلك بتدعيم الأساسات، واكتملت عمليات الحفر وتنظيم الوثائق للموقع، واعتمدت في ذلك الخبرة المحلية بعد عملية تدريب على الطرق العلمية لتلك الأعمال. سواء أعمال البناء أو الطلاء بالذهب وأشغال الفسيفساء والزجاج الرصاصي والجبس وأعمال الدهان والرسم والكسوة بالرصاص.

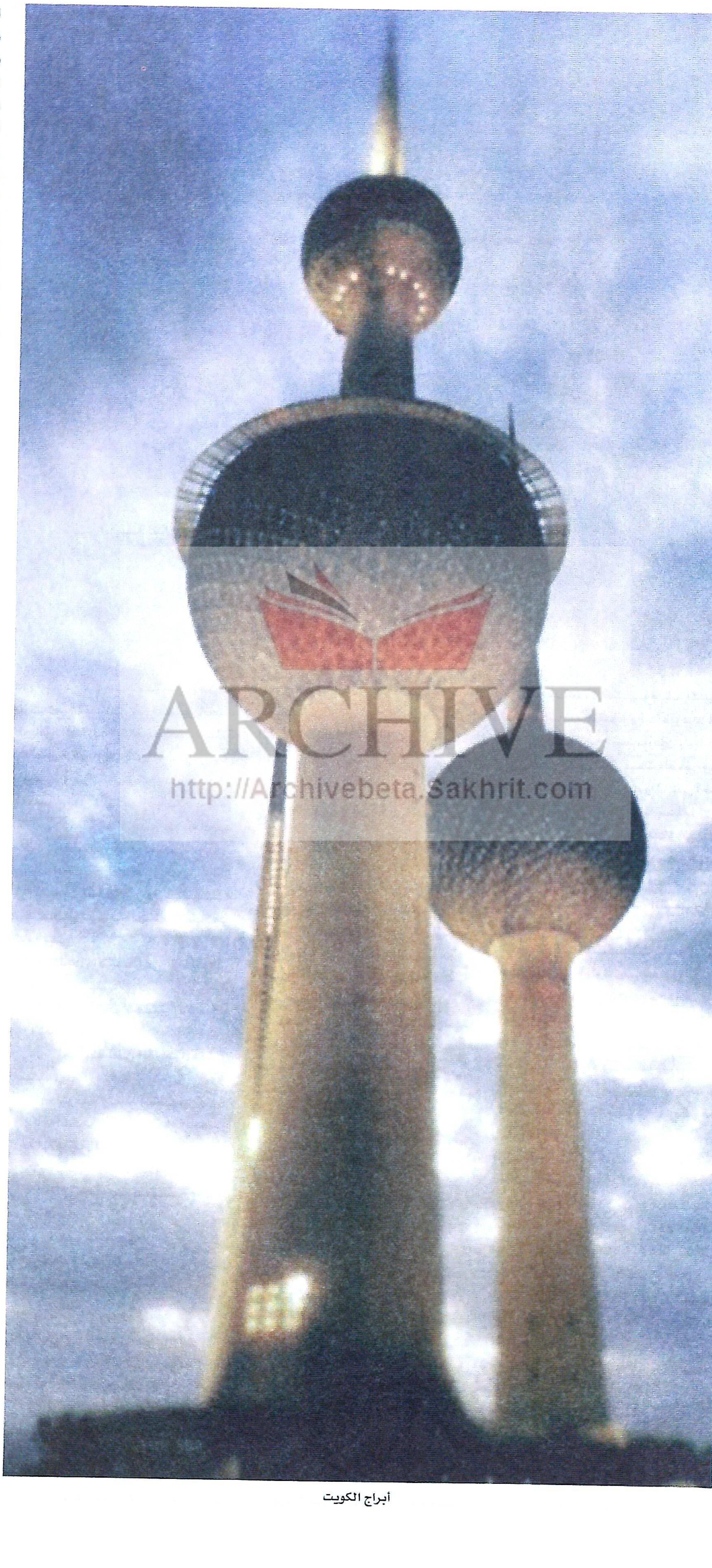
دعمت كسوة الجدران الداخلية والخارجية، ورممت الأعمدة التي تضررت بفعل التخريب الذي نجم عن الحريق، ورممت تيجان تلك الأعمدة كما رممت النوافذ المزخرفة بالزجاج الرصاصي والموزاييك الرخامي والزخارف والنقوش الموجودة على سقف كل صحن أو جزء من أجزاء المصلى في المسجد من فسيفساء ونقوش تزيينية، إن نظرة متفحصة إلى الزخارف الداخلية تنبئ بأنها مخطط بصري متكامل ودقيق الحساب، وأنها - بنظامها الرصين - سواء النباتية منها أو الهندسية أو الحروفية، حيث تكثر أو تقل تخاطب الذهن بتآلفها ويسلط النور عليها تعاقبات بعيدة عن الغرابة والحيرة، فهي ليست حركية لها تنقلات مفاجئة بل تسير بتوازن مكمل للعمارة الداخلية.

وعلى الرغم من بربرية الاحتلال الإسرائيلي، فسيظل المسجد الأقصى وقبة الصخرة أبدا رمزا عاما وذاكرة دائمة في وعي المسلمين فهو مكان الإسراء والمعراج.

إضافة إلى الجائزة، فإن مؤسسة الأغاخان للثقافة AKTC تعقد بروتوكولات واتفاقات مع الحكومات الإسلامية لتنفيذ مشاريع تمولها المؤسسة، وتسلم بعد إنجازها إلى السلطات المحلية كالاتفاق الذي تم مع مع وزارة الثقافة السورية (المديرية العامة للآثار والمتاحف) لترميم كل من قلعة حلب وقلعة صلاح الدين، وكذلك ترميم قلعة مصياف وإحياؤها، وهي القلعة التي نلقي عليها الضوء في السطور القادمة.

قلعة مصياف

بنيت قلعة مصياف في العصر الروماني (القرن الخامس الميلادي)، وكانت في البداية عبارة عن برج دفاعي لتأمين حماية طرق المواصلات، ثم خضعت للبيزنطيين إلى أن استولى عليها العرب المسلمين في القرن السابع الميلادي، ونظرا إلى موقعها المهم فقد ظلت موقع تجاذب بين



أبراج الكويت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكام الذين توالوا على المنطقة. فقد كانت تتبع مدينة حمص وذلك بعد الفتح الإسلامي، أي خلال الحكم الأموي، ثم تبعت الطولونيين في مصر ثم الإخشيديين والحمدانيين الذين لم يستطيعوا الاحتفاظ بها لذا لم تستمر تحت سيطرتهم، وكان نقفور فوكاس قد عقد مع سيف الدولة الحمداني معاهدة نصت على تسليمها للبيزنطيين عام ٩٦٩م، وفي زمن الخليفة الفاطمي المعز لدين الله انتقلت القلعة إلى الفاطميين، ثم استولى عليها المرداسيون وكانت إمارتهم في حلب في عام ١٠٢٩م، ثم استعادها منهم الفاطميون لتنقلب ملكيتها إلى بني منقذ الذين كانت إمارتهم في قلعة شيزر عام ١٠٨١م وأصبحت مصياف إمارة تابعة لهم.

وعندما قامت إمارة الإسماعيليين في سلسلة الجبال الغربية ملكوا القلاع الممتدة حتى الساحل: قلعة الكهف والقدموس والخوابي والعليقة، وجعلوا من مصياف مركزا وعاصمة لتلك القلاع عام ١١٦٢م، وقد تمتعت القلعة باستقرار نسبي استمر لأكثر من ثلاثين عاما وذلك خلال فترة: «سنان راشد الدين»، حيث لعبت دورا مهما في صد الحملات الصليبية المتكررة وحماية طرق الحج، وقد حاصرها في تلك الفترة صلاح الدين الأيوبي لمدة شهرين من دون أن يستطيع فتحها، إلا أنه ارتد عنها بموجب اتفاق مع سنان راشد الدين بتأمين حماية المنطقة من الصليبيين.

أمن موقع القلعة الاستراتيجي طرق المواصلات العابرة من الداخل إلى الساحل بواسطة مجموعة طرق تعبر منها الطريق الموصل من الداخل إلى الساحل:

١- قلعة مصياف، قلعة القدموس، قلعة العليقة، قلعة المرقاب، مدينة بانياس الساحلية.

٢- الطريق العابر للجبال، قلعة مصياف، قلعة الخوابي، مدينة طرطوس.

٣- الطريق العابرة إلى قلعة مصياف، وادي النصارى، برج سليمان، قلعة صافيتا، طرابلس الشام.

وقد كانت هذه الطرق مهمة بالنسبة إلى كل من الرومان والبيزنطيين، كما أن طرقا أخرى كانت تربطها بكل من أنطاكية والبقاع اللبناني وحمص وحلب.

شيدت قلعة مصياف بأكملها فوق كتلة صخرية بيضاوية الشكل اتجهت من الشمال إلى الجنوب، وقد أخذت القلعة شكلها البيضاوي من شكل الصخرة وحافظت على هذا الشكل على رغم تعدد طوابقها، وقد ارتكزت على الصخرة عرضيا وعموديا واستدعى شكلها وطراز عمارتها أن تكون أبنية الجدران الخارجية متينة وعريضة حتى تتحمل الثقل المتموضع فوقها، ويلاحظ أن بعض الجدران قد حفر أساسه في القاعدة

الواجهة الشرقية - قلعة مصياف

الصخرية وثبت عليها بواسطة أسافين حجرية لها شكل أسطواني، ويبرز ذلك في الجدار الغربي.

ويمكن تقسيم القلعة إلى الأجزاء التالية:

١ - القاعدة: وهي الكتلة الصخرية التي بنيت فوقها القلعة بمجموع طوابقها. وقد شكلت الأبنية المرتكزة على الصخرة سلسلة أبنية وأقبية كما تضمنت:

أ - صهريج الماء، وهو يمتد من الشمال إلى الجنوب وبعض أجزائه محفور في الصخر، والآخر عبارة عن جدران طليت بطينة عازلة، ويتضمن سطحه عدة فتحات تنتشر في القلعة لاستخراج المياه منه، كما توجد فتحات أخرى لتغذيته بمياه الأمطار عبر أنابيب فخارية.

ب - غرف التموين، وهي غرف معزولة لا تصلها الرطوبة لحفظ المواد التموينية خلال فترات الحصار.

ج - اقبية وإسطبلات للخيول وغرف خدمات.

٢ - الأبراج الخارجية:

وتشكل في مجموعها الطابقين الثاني والثالث، وتتركز فيهما الشرفات الدفاعية والجدران التي تحتوي على فتحات مختلفة بغرض استخدامها لأغراض الدفاع.

معظم الغرف والأقبية استخدم فيها نظام خاص، وهو عبارة عن أقواس متداخلة تلتقي بمركز وسط السقف وعقود منحنية حاملة، فوق الطابق الثاني يقوم مدخل القلعة يضم غرفة فيها فتحة طويلة يجري خلالها إسقاط الباب المنزلق بواسطة ملفاف وذلك في أوقات الحصار كما يمكن رفعه بواسطة حبال حول بكرات بالجهد البشري.

٣ - القسم الداخلي من القلعة

بني في المرحلة الإسلامية، وهو يشكل قلعة داخل القلعة، وقد بنى هذا الجزء سنان راشد الدين كما ذكر نصر بن جوسن وهو يشكل الطابق الرابع من القلعة، أما الطابقان الخامس والسادس فيوجد فيهما كتابات عربية كوفية، مما يدل على أنهما إسلاميان.

وقد درست الطوابق الستة من القلعة من قبل الألماني ميخائيل براون، وقد ضمنها المستويات الستة ثم رفع مخططاتها الإنشائية متضمنة تفصيلات معمارية لكل طابق.

ترميم القلعة

جهة المشروع: المديرية العامة للآثار والمتاحف، حماة.

استشاريو المؤسسة:

١ - ممثل المؤسسة عدلي القدسي
٢ - خبير الترميم: طوني ستيل
٣ - مدير المشروع: خلدون فنصه
٤ - مهندسة الموقع: بيداء حسينو

في العام ٢٠٠١ شكلت لجنة من المديرية العامة للآثار والمتاحف في كل من دمشق وحماة ومصياف، بتمويل من المؤسسة لتحديد الأماكن المطمورة بالأتربة والحجارة، والكشف عن بعض المواقع التي تشي بما تحتها وإزالة نواتج الكشف وترحيله، ثم أعيد تشكيل لجنة جديدة عام ٢٠٠٢ على نفقة المديرية العامة للآثار والمتاحف، واستمرت في الكشف عن الأماكن الجديدة التي ظهرت نتيجة الإزالات السابقة، وأدى هذا إلى اكتشافات جديدة لمواقع لم تكن معروفة سابقا، كانت تدل عليها عمليات السبرالجديدة، وفي كل مرة كانت تجري فيها عمليات الترحيل كان من المتوقع أن يظهر الجديد، وبالفعل اكتشف أنفاق وغرف مختلفة وأقبية، إضافة إلى شبكة من الأنابيب الفخارية كانت تتفرع من عدة اتجاهات لتصب في المستودعات المائية التي اكتُشفت أثناء عمليات التنقيب، كما اكتشفت أحواض حجرية وأفران، كما تم الوصول إلى الأرضيات الأساسية لبعض الطوابق وأدراج وممرات تقود إلى باطن القلعة.

بعد هذه التهيئة درست المؤسسة الهيكل المعماري للقلعة دراسة تفصيلية ورصدت الجدران الآيلة للسقوط والأماكن التي يشكل انهيارها ضررا بالمكان والمحيط والمساحات التي ظلت محتفظة بشكلها العام، وفقدت منها بعض متمماتها من الحجارة المختلفة والجدران التي أحدث فيها الزمن فعله (شروخ - تشققات) والجدران التي يمكن تفكيكها وإعادة هيكلتها، ثم وثق ذلك عن طريق التصوير والرسم الهندسي. حلل خبير الترميم طوني ستيل الملاط (المونة) المستخدمة في البناء وحللت لإيجاد بديل لها، كما اقتطعت حجارة لها الأحجام والنوعية نفسها من المقالع المجاورة لتسد مكان الحجارة المفقودة، حددت الأماكن التي سترمم أولا، ثم آلية العمل وذلك بعد تدريب كادر محلي على عمليات الترميم والحقن وتكوين الخلائط اللازمة لعمليات الترميم، وقد اقتضت عمليات الترميم الإبقاء على الجدران والمساحات دون إضافات في الارتفاعات أو إتمام للمساحات.

استخدمت الخامات المحلية في عمليات الترميم، كما استخدم الكلس المطفأ بالسمن الحيواني بعد تخميره لكونه يشكل مانعا للرطوبة وترسب مياه المطر عبر مفاصل الحجارة المتراكبة، كما استخدم غضار محلي لونه ضارب إلى الخضرة يسمى محليا ترابا (سم الموت) حلل مسبقا حيث وجد أنه يشكل مادة كاتمة ومانعة وذلك لتغطية الأسطح مع متممات أخرى. خضعت عمليات الترميم الجديدة لعمليات تعتيق وذلك للمحافظة على شكل العمارة حتى لا تكون نافرة عن متمماتها، كما ثبتت طينة الجدران الداخلية وتنظيف الحجارة التي تحمل كتابات وخطوطا لإبرازها، وقد وثقت عمليات الترميم سواء بالتصوير أو الرسم الهندسي لتحفظ كمرجع دائم للاستفادة منها.

المدينة القديمة

ورد اسمها مصياف. عند ياقوت الحموي (معجم البلدان) والقلقشندي (صبح الأعشى) ومحمد كردعلي (خطط الشام)، كما ورد اسمها مصيات، عند ابن قلانسي (ذيل تاريخ الشام) وابن الأثير (الكامل). ارتبطت مصياف بقلعتها كمدينة، وهي من المدن السورية التاريخية وتقع في محافظة حماة. تسترخي في حضن السفوح الشرقية لسلسلة الجبال الساحلية. تنهض عن سطح البحر بمقدار ٤٥٠م تقريبا، وهي تشكل ربطا بين الساحل والداخل.

يلفها سور قديم يحصرها، إلا أنه يتراخى عنها من الشمال إلى الجنوب، وفيه أبواب أربعة أخذت تسمياتها من تسميات الاتجاهات، يعود نمط العمارة فيها إلى عدة عهود، إلا أن بيوتها القديمة أخذت النمط العثماني في العمارة، كما أن الفرنسيين جلبوا أنماطهم أثناء فترة الاستعمار الفرنسي ليبدوا تأثيرها في بعض الأبنية، وقد ترك العثمانيون وراءهم مبنى الحكومة (السراي) الذي سيتحول إلى متحف للمدينة.

وقد درست الأسواق القديمة من قبل المؤسسة لربطها بمحيط القلعة، وبدأ العمل في السوق الصغير حيث كشف عن نمط العمارة المميز له، وأزيلت الترميمات العشوائية وجرى توحيد النسيج العام للعمارة، وأعيدت هيكلة الواجهات، وأزيلت أرضية السوق، وانشئت بنية تحتية خدمية (ماء، كهرباء، هاتف)، وأعيد تبليط الأرضية بالحجر المهشر، ووزعت فيه بحيرات تناسب المكان لها طابع قديم يتناسب والجو العام للسوق، ووضعت مظلات خشبية تحاكي الأنماط القديمة أمام كل محل، ثم مدت مظلة عامة شملت فضاء السوق مع الإنارة بفوانيس تزيينية.

اشترت المؤسسة العقارات المحيطة بالقلعة من جهة الغرب وأزالتها، وهكذا جرى إظهار محيط القلعة الغربي ليتم ربطه بالمدينة القديمة والأسواق، حيث تؤهل لاستقطاب السياحة وإعادة الحرف اليدوية، كما سيجري إنارة القلعة وتحسين المخطط التنظيمي للمدينة، والاستمرار في تحسين الأسواق ومناسيب الشوارع التاريخية والساحات العامة والأماكن المفتوحة، وستسلم المؤسسة العقارات التي أعيد تطويرها إلى مجلس المدينة لكي يستفاد منها في تأمين دخل منتظم من أجل الإنفاق على صيانة المدينة القديمة وتحسينها مستقبلا.

ويبدو أن مشاريع المؤسسة في المدينة ستجعل منها طائر فينيق ينهض من تحت الرماد

صورة نادرة لقبة الصخرة - التقطت منذ أكثر من نصف قرن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المركز تزينه شجرة الكافور التي غرسها الفنان سعيد الصدر

تتمتع «الفسطاط» بوقع خاص في نفوس ووجدان المصريين، سواء المسلمون أو الأقباط، فالمسلمون يعتبرونها أول مدينة لهم في مصر، فهي المدينة التي أسسها عمرو بن العاص سنة ٤٠ - ٤١ هجرية، حيث بناها في ذلك الفضاء الواسع بين نهر النيل وتلال المقطم، وشيد فيها أول مسجد في مصر حمل اسمه حتى الآن، أما الأقباط فقد تجمعت أجمل كنائسهم في هذه المنطقة، فنجد الكنيسة المعلقة فوق حصن بابليون، وكنيسة أبي سرجة التي شيدت في المكان الذي أقامت فيه الأسرة المقدسة حينما هربت إلى مصر من وجه «هيرودس» ملك اليهود، ثم «كنيسة الست بربارة» التي قتلت على يد والدها بعد اعتناقها للمسيحية، كما تضم المنطقة كنيسة القديس مورقريوس التي تعرف «بأبي السفين»، وتعد من أهم كنائس الفسطاط من الناحيتين الفنية والتاريخية.

استلهم نظرية حسن فتحي في بنائه

إحياء أمجاد الفن العريق في مركز الخزف بالفسطاط

سيد هويدي - مصر

ترجع مدينة الفسطاط إلى الطراز المعماري الأول من المدن الإسلامية الذي نشأ في عصر الفتوح الإسلامية، الذي كان موضع نقد الفيلسوف ابن خلدون في مقدمته المعروفة حين قال: إن مهندسي العرب الأوائل لم يراعوا الشروط الأساسية التي ينبغي توافرها عند انتخاب موقع المدينة وتخطيطها.

اشتهرت الفسطاط منذ نشأتها بأنها مركز لصناعة الفخار وتجمع الفخرانية، بل إن دخول الإسلام أحدث تطورا نوعيا في معنى الخزف، حيث ارتبطت الحرفة الشعبية الأصلية بالشعب، فقد أصبح الخزف مع الإسلام غير مقصور على الملوك والسلاطين والأمراء ورجال الدين والحكام، بل الناس كافة، فقد لجأ الفنان المسلم - بدلا من صناعة الأواني والأطباق والكؤوس والصحائف المصنعة من الذهب أو الفضة المكروه استخدامها بل قد تكون محرمة في الإسلام - إلى صناعة نوع من الخزف محلى بطلاء ذي بريق معدني، أي بمعنى أدق الإيحاء بأن المنتج الخزفي مصنوع من النحاس أو الفضة أو الذهب، فقد أصبحت القلل والأباريق تصنع من الفخار وتحلى برسوم منقوشة على السطح الخارجي ومفرغة في حلوقها برسوم غاية في الجمال والرقة والبراعة والدقة، مستمدة من عناصر نباتية وحيوانية وكتابات ذات معان بالغة الشاعرية والحساسية.

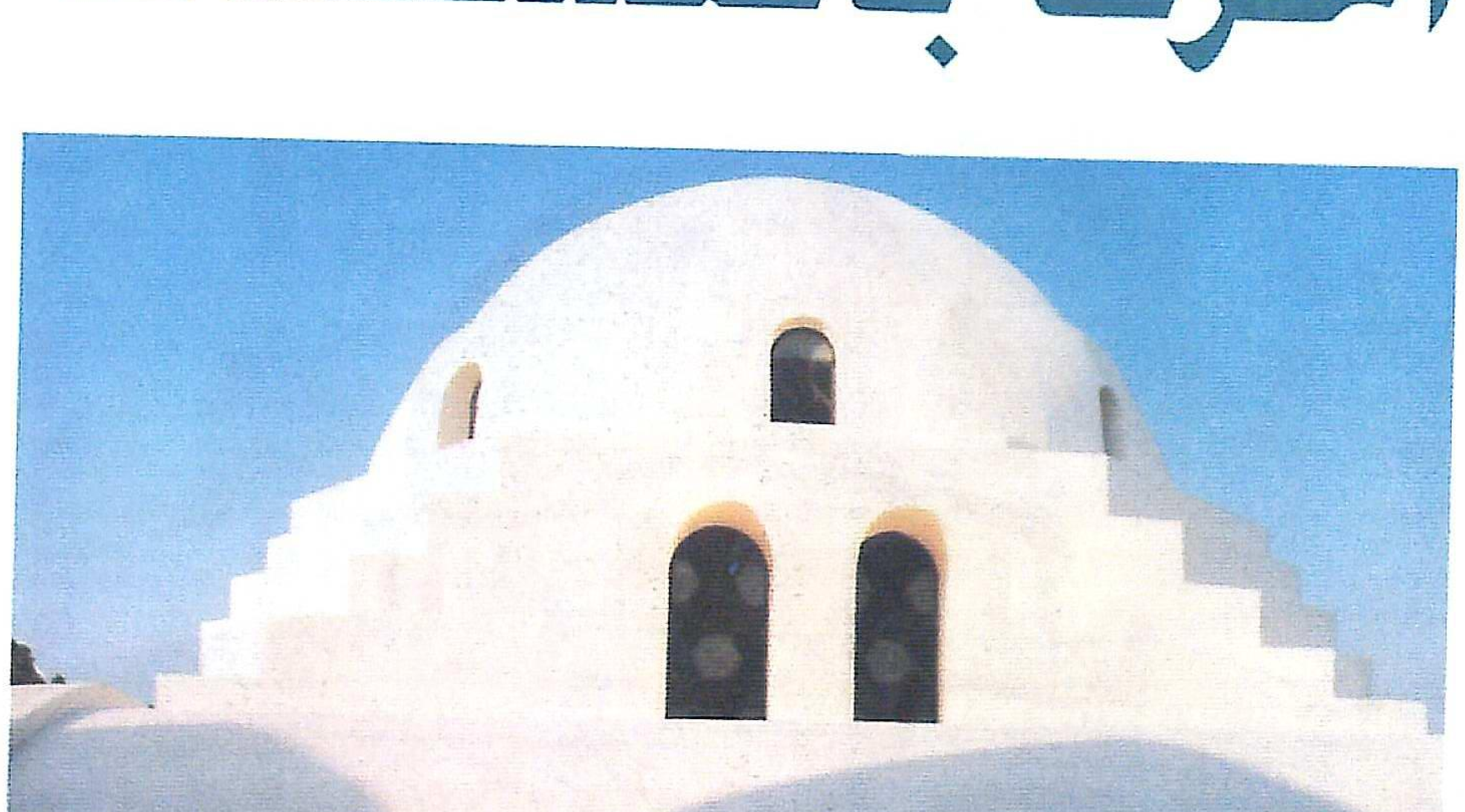
واستطاع الفنان المسلم بمهارته أن يصل إلى أسرار هذه الصناعة، مضيفا إلى ما توصل إليه الخزاف المصري القديم من ابتكاره للأزرق الفيروزي، الذي يعد إحدى العجائب النادرة لفن الخزف. وهنا تجدر الإشارة إلى التفريق بين الفخار والخزف؛ فالأول أي الفخار حرق بالنار مرة واحدة، فصار صلبا لكن تتخلله المياه، أما الخزف فقد اكتسى سطحه الخارجي بطبقة زجاجية صماء تمنع تسرب الماء من مسام جسد الشكل، وقد حرق بالنار مرة أو مرتين، لذلك فالأعمال الخزفية أكثر قوة وصلابة، وتتمتع ببريق السطح القابل للتلوين والإضافات العديدة المختلفة.

لذلك عندما شيدت وزارة الثقافة، ممثلة في قطاع الفنون التشكيلية، مركزا للخزف اتجهت إلى الفسطاط لإحياء أمجاد ماض عريق، حيث خضع المركز الجديد لاعتبارات كثيرة باختيار طراز فريد يتناسب مع طبيعة المنطقة الثقافية والجغرافية والتاريخية أيضا، فجاء التصميم يمثل العمارة البيئية التي بعثها شيخ المعماريين المهندس حسن فتحي، صاحب نظرية عمارة الفقراء والبناء، بمواد البيئة المحلية، وعلى طريقة القباب، حيث اعتمدت فلسفة تصميم مشروع مركز الخزف بالفسطاط على إقامة مبنى ذي قيمة جمالية، في الوقت الذي يؤدي فيه وظائفه كمركز فني وثقافي وإنتاج عالمي، حيث يقول مصمم المشروع المهندس جمال عامر: «لجأنا إلى استخدام الخامات المحلية البيئية من حجر وطوب وأخشاب تفاديا للخرسانة المسلحة وغيرها من المواد غير الصديقة للبيئة، وهو الأمر الذي يمكن أن يساهم في تقليل تكلفة الإنشاء».

يكشف المبنى عن توظيف العناصر المعمارية الأصلية في عمارة المعماري حسن فتحي، فنرى القباب وقد عانقت السماء وأضفت سحرا بخطوطها اللينة التي تلامس فضاءات المكان، كما نجد القبوات المتقاطعة والعقود والمشربيات التي تضفي جمالا خاصا، علاوة على السماح للإضاءة الطبيعية بطريقة غير مباشرة نهارا عن طريق الفتحات والكوات والخورنقات الموجهة حسب حركة الشمس، وهي الطريقة التي تناسب عرض الأعمال الفنية، وجاء أيضا استخدام الضوء الصناعي ليلا بشكل مدروس.

كما أتاح صحن المبنى الرئيسي ومجموعة الأحواش السماوية علاقة تلاحمية مع الطبيعة الجغرافية للمكان، في الوقت الذي يمكن إقامة العروض الفنية المكشوفة فيها، وكذلك الاحتفالات والمهرجانات. أما مراسم وإقامة الفنانين التي تشغل الدور الأول وتتكون من سبعة استوديوهات رئيسية، فخضعت لقانون وفلسفة البناء أنفسهما سواء وجود مشربية أو انفتاح أبوابها على سماء مصر القديمة، التي تزخر بالعديد من القباب والمساجد وأبراج الكنائس.

جاء مركز الفسطاط متناغما مع المنطقة التاريخية باعتباره موقعا يسعى إلى إحياء فن وحرفة عريقة عرفهما الإنسان منذ بدء الخليقة، وعرف أسرارهما المصريون من عصر الأسرات في الدولة القديمة، كما يعدان امتدادا تراثيا للمنطقة، لذلك روعي أن لا يؤثر إنشاء المركز على خط السماء (skyline) في منطقة مصر القديمة بما تحتويه من كنائس ومبان تاريخية، بحيث تكون هناك حيادية تامة من ناحية الشكل واللون والمواد



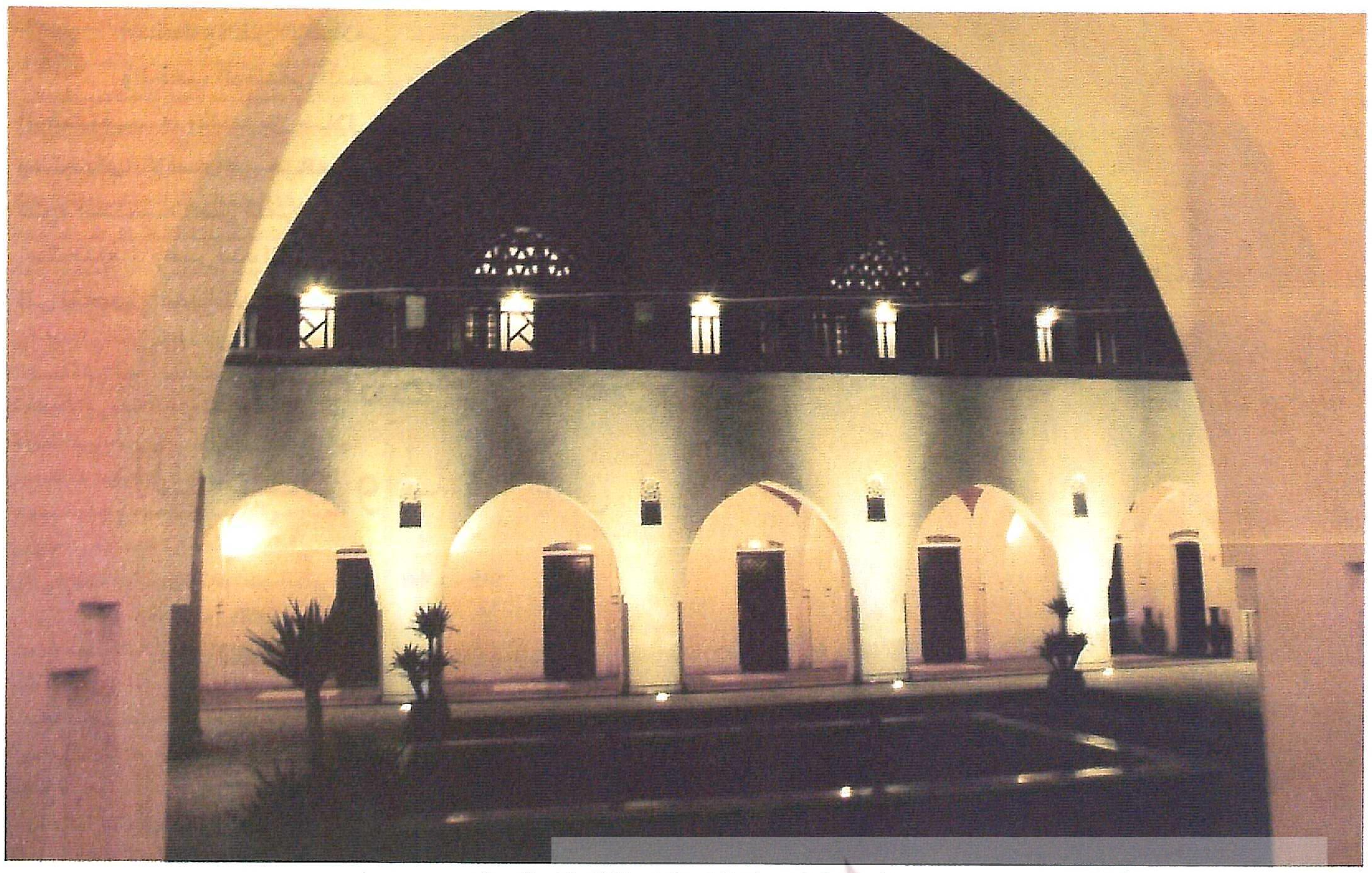
القبة الرئيسية للمركز

المستخدمة، فقد كانت المنطقة تعج بالفنانين والفخرانية والحرفيين، وهي التي اختارها رائد فن الخزف في العصر الحديث سعيد الصدر بتكليف من وزارة الثقافة ليؤسس مركزا لفن الخزف في عام ١٩٥٨، حيث احتوى المركز وقتها على فرن واحد لحرق الخزف، ومع ذلك قدم من خلاله، بالإمكانات المحدودة، تجربة فريدة من نوعها، بعد أن مد جسور التواصل بين ماض عريق وحاضر متمدن، فحرص الصدر على تبادل الزيارات بين المشرفين بالمركز وأهل المنطقة من الفخرانية، بهدف تبادل الأفكار والخبرات، فجمع بين أصالة الحرفة والقواعد الأكاديمية اعتمادا على خامات البيئة والثوابت التي تشكل عصب فن الخزف المصري القديم، كما استطاع المركز جذب واستقطاب الصبية من أولاد الفخرانية، وعلمهم ودربهم على مبادئ هذا الفن المتوارث.

ويرجع إلى شيخ الخزافين المصريين سعيد الصدر فضل رعاية الكثير من رموز فن الخزف الآن، مثل الفنان نبيل درويش الذي ارتاد مركز الخزف القديم في صباه، أثناء دراسته في كلية الفنون التطبيقية.

وعلى الرغم من الإمكانات المتواضعة للمركز، فإنه أتاح فرص التدريب والتجريب لطلبة كليات الفنون، فقد كان المركز القديم يتكون من حجرتين صغيرتين للأفران ومساحة مكشوفة وأخرى مسقوفة بألواح الخشب، مساحة إجمالية لا تتعدى المائتي متر مربع، فحتى العام ١٩٩٥ كان مركز الخزف في الفسطاط، الذي أسسه سعيد الصدر على هيئة أتيليه صغير، باقيا إلى أن امتدت إليه تصميمات الإدارة الهندسية بقطاع الفنون التشكيلية الذي يقول رئيسه الدكتور أحمد نوار: «إن المشروع يهدف إلى الحفاظ على التراث الفني الشعبي الذي توارثته الأجيال المتعاقبة عن تاريخ طويل، بداية من مصر القديمة ومرورا بالحقب التاريخية المتوالية، قبطية وإسلامية شعبية، وتدريب كوادر من الحرفيين وفق منهج علمي سليم بهدف الاستمرار وطرح الخزف المصري كمنتج نفعي يحمل قيما جمالية.

ويضيف د. نوار أن المركز الجديد يتيح إقامة معارض وفعاليات، سواء محلية أو دولية، وكذلك ورش للعمل في الهواء الطلق، أو داخل قاعات المتحف، كما نسعى لإقامة سمبوزيوم دولي للخزف قبل افتتاح بينالي القاهرة الدولي للخزف مباشرة، باعتباره نشاطا يسبق البينالي ويتضافر معه.



البواكى أحد سمات المبنى وتظهر النافورة في الوسط

ويشير د. نوار إلى أن المركز يتيح استضافة شباب الفنانين العاملين في هذا الحقل لمدة محدودة (من شهر إلى ثلاثة أشهر) بعد إجازة المشروعات المقدمة منهم عن طريق لجنة عليا مؤلفة من كبار الخزافين، مشيرا إلى أن المركز يمتلك صحنا يتسع لإقامة الأمسيات الشعرية والفنية والموسيقية وعروض الفنون الشعبية في شكل احتفالات تقام في الهواء الطلق.

ويؤكد. د نوار أننا يجب أن نمتلئ بالثقة ونتفاءل بمستقبله الفني، حيث يأتي افتتاح المرحلة الأولى لمركز الخزف بمدينة الفسطاط العريقة، في إطار خطة طموحة لتحويله إلى مركز إشعاع حضاري، كسابق عهده في المنطقة باعتبارها من أكبر مدارس الخزف في العالم، في وقت تتواصل فيه حلقات التاريخ المصري، ماضيه بأصالته وحاضره بإنجازاته ومستقبله الذي يتيح لأبنائه فرص الإبداع مبينا أن المركز يكفل ممارسة فعلية من خلال المراسم المعدة لذلك بمواصفات عصرية، أو بتوفير إمكانات البحث والتجريب، واستيعاب الرؤى المتنوعة والمتعددة في مجال الخزف، موضحا أنه لا يمكن تجاهل جهد العاملين في وزارة الثقافة، أو الجهد الفني والفكري الذي بذله الفنان عز الدين نجيب من خلال رئاسته لهذا الصرح منذ بدايته، إلى أن انتقل إلى قيادة جديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى الرغم من أن عمارة المركز اتسمت بملامح خاصة تنتمي إلى العمارة التقليدية التي تعتمد على الخامات المحلية البيئية من حجر وطوب وأخشاب، وتفاديا للخرسانة المسلحة وغيرها من المواد غير الصديقة للبيئة، إلا أنها وفَّرت مساحة للمشاغل والورش، وأتاحت أماكن تكسير وطحن الخامات الأولية، وأيضا غرف التزجيج والأفران الإنتاجية والتجريبية بجميع أنواعها وتقنياتها المختلفة (أفران خشبية، كيروسين، كهربائية)، وجميعها مصادر أشغال صديقة للبيئة ولا تسبب أي أضرار بيئية، وتشغل الورش الإنتاجية ٨٠٠م٢.

كما أتاح التصميم وجود مجموعة من قاعات العرض، وقاعة متحفية تضم أكثر من ١٠٠ عمل خزفي متحفي، ومكاتب إدارية أيضا، وصالونا لكبار الزوار، وغرفا للتحكم، بالاضافة إلى قاعة للندوات والحفلات الرئيسية، وتصلح كذلك للعروض المتغيرة في صالة المعارض، وهي مغطاة بقبة رئيسية بارتفاع ١٥ مترا مربعا وبمساحة ٢٠٠ متر مربع، وتفتح على الصحن المكشوف، الذي يصلح لامتداد العرض الفني من داخل القاعة إلى خارجها، أما الصحن الرئيسي ومجموعة الأحواش السماوية فتتيح أيضا إمكان العرض المكشوف وإقامة الاحتفالات والمهرجانات المختلفة، بالإضافة إلى أهميتها وظيفيا ومناخيا من أجل عملية التهوية والإضاءة، وهي تشغل حوالى سبعمائة متر مربع من سطح المبنى الرئيسي.

وفي لمسة وفاء جرى الإبقاء على شجرة الكافور التي كان قد غرسها الفنان الراحل سعيد الصدر داخل الصحن الرئيسي للمبنى، لتنضم إلى الأشجار النادرة والمعمرة، والنخيل الذي يحيط بالمبنى ضمن المساحات الخضراء والحديقة المتحفية. في الوقت الذي تتجاوز فيه شجرة كافور سعيد الصدر مع ساحة مفتوحة تتوسط الصحن الرئيسي وفيها نافورة ضخمة، حيث يصلح المكان للاحتفالات والمهرجانات العالمية مثل جرش في الاردن، وقرطاج في تونس، وأفينيون في فرنسا.

ويعد مركز الخزف بالفسطاط صرحا جديدا في منطقة قديمة تحتاج إلى التحديث والتطوير، انطلاقا من جذور تاريخية وعناصر وفنون أصيلة، وفن الخزف أصدق ما يمثل هذا التوجه، باعتباره أول الفنون التي مارسها الإنسان على سطح الأرض، عندما لجأ الإنسان الأول إلى الطين ليشكل منه أوانيه ليحفظ فيها حاجاته، وتعينه على استخداماته النفعية اليومية في مختلف مناحي الحياة ◆

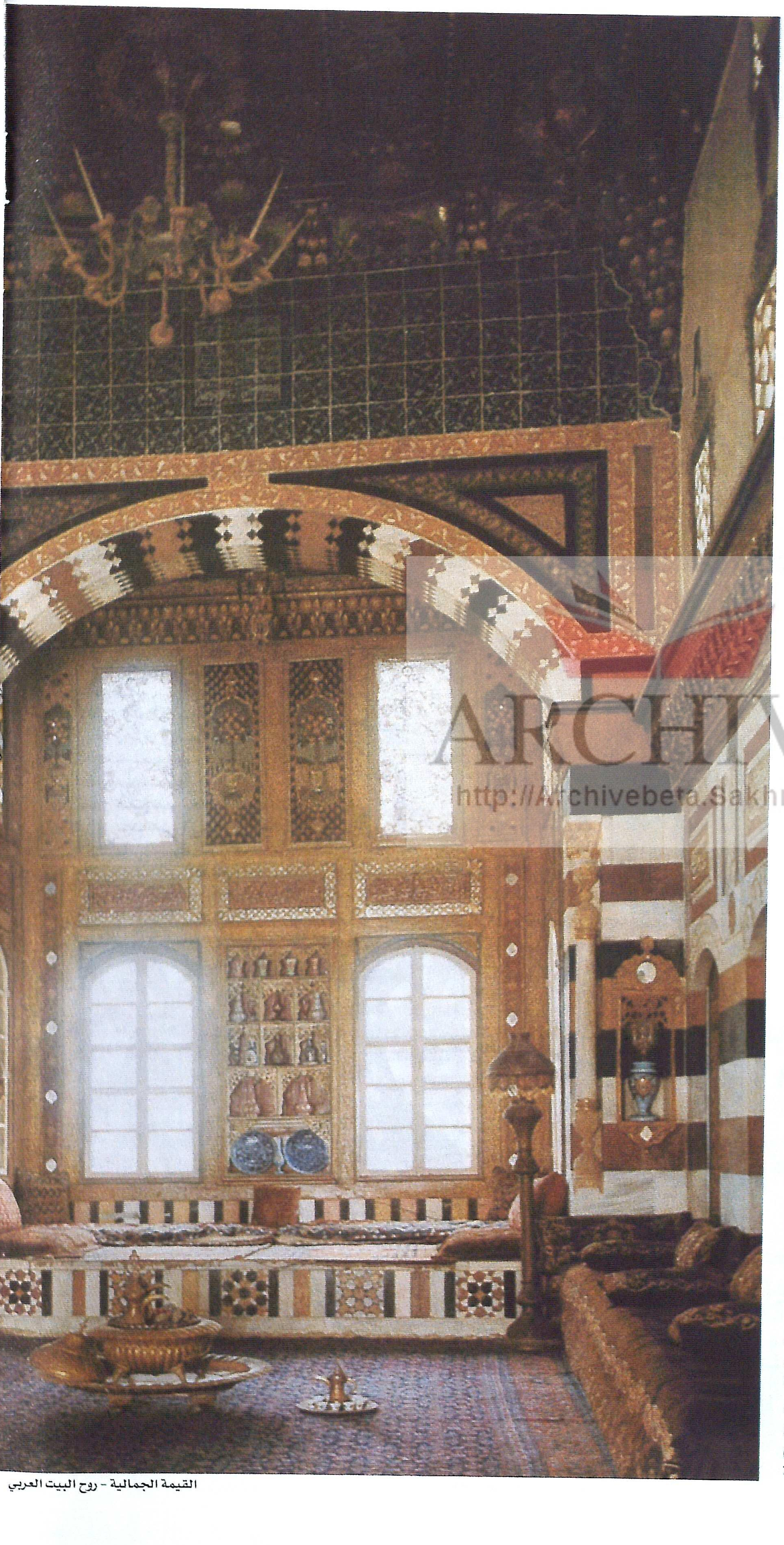
جانب من نشاط المركز

استطاع الفن الإسلامي الربط بين المتعة الجمالية والجانب الوظيفي النفعي، باعتباره فنا وظيفيا نفعيا في الوقت نفسه، وذلك من خلال تجميل العمارة والأدوات التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية، فلا يوجد في الفن الإسلامي شيء اسمه الفن للفن فقط، ولا معنى للفن إلا في نطاق استخدامه. وعبر هذه الفلسفة تنامى دور هذا الفن، وعرف طريقه إلى تفاصيل الحياة اليومية عبر الصناعة والعمارة.

أساسها الوحدة والتداخل

علاقة الوظيفي بالجمالي في الفن الإسلامي

عبدالعالي بن زهرة - المغرب

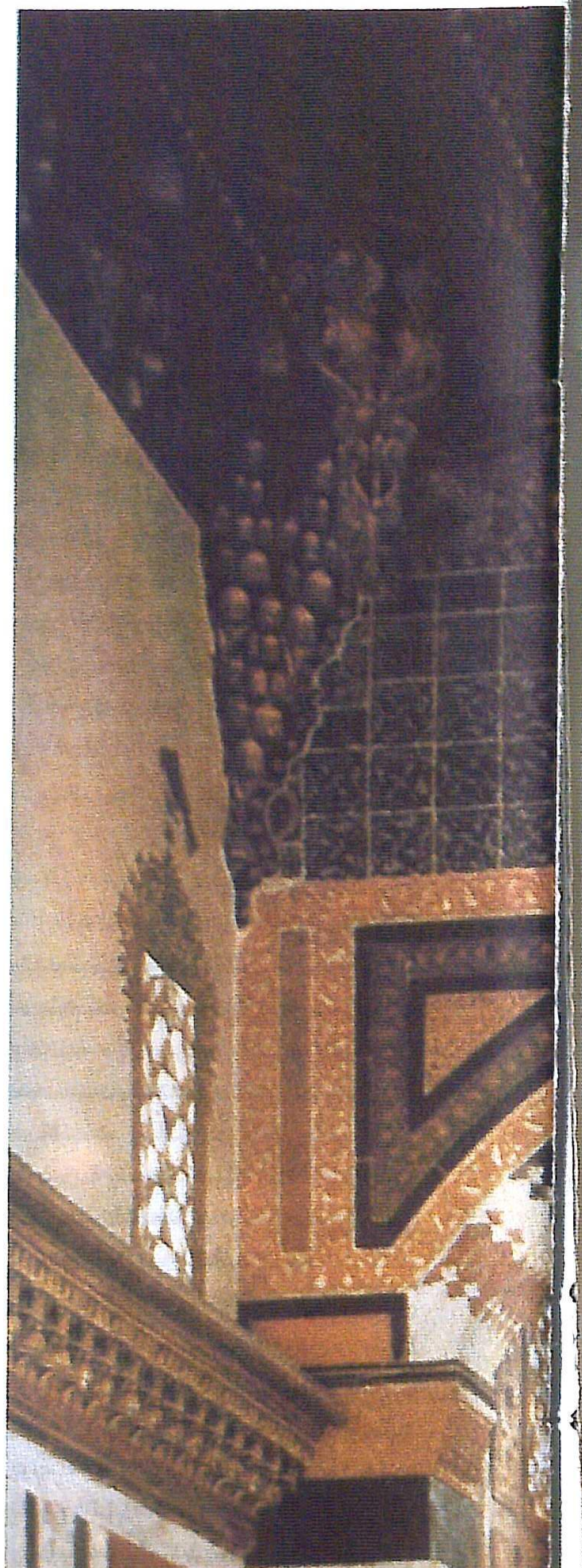

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القيمة الجمالية - روح البيت العربي

إن أول ما يتسم به الفن الإسلامي هو وظيفيته، وهي سمة ترتكز على تلازم وترابط وتداخل الجانب النفعي والجانب الجمالي.

وقد اكد القرآن الكريم في معرض حديثه عن الأنعام والزروع والثمار هذا المعنى - معنى الانتفاع باستمداد الغذاء منها والاستمتاع بجمالها وزينتها - حيث يقول الله عز وجل في سورة النحل الآية (٥ - ٦): «والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون». وفي سورة الأنعام الآية (٩٩): «وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شيء، فأخرجنا منه خضرا نخرج منه حبا متراكبا، ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أعناب والزيتون والرمان مشتبها وغير متشابه، انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه».

فهاتان الآيتان تشيران إلى التكامل بين جانب المنفعة وجانب الجمال في المخلوقات. والفن الإسلامي يعبر عن هذا التكامل بين المعنيين. فهو فن وظيفي نفعي وجمالي في آن معا، إنه «فن حاضر في كل مناحي الحياة وأدوات الاستخدام اليومي. فالوحدة الجمالية نجدها في طراز الملابس، في أواني الطعام والأثاث، وأدوات الزينة، وعمارة المساجد، والمستشفيات والمدارس وأدوات البحث العلمي، وأدوات التعامل التجاري، بل وأدوات القتال من سيوف وخوذ ودروع، أي أنه يصاحب الإنسان في حياته الخاصة والعامة»، وليس معزولا عنه، مختبئا في أروقة المتاحف كما هي الحال في الفن الغربي، من منطلق أن الفن للحياة وليس للمتعة الفردية أو الاقتناء المعزول، «إذ لا يوجد في الفن الإسلامي ما يسمى المعرض أو المتحف أي المكان الذي تقصده النخبة المثقفة والعامة لتنهل من منابع الإبداع الفردي، ليس ذلك قصورا أو غفلة، ولكن لأن المنابع الفنية التلقائية هي أدوات استخدام جمالية تلازم الجماعة في الحياة العامة والخاصة».



لقد كانت الفنون الحرفية تتبع حاجات حياتية، لكنها مع ذلك انطوت على أثر جمالي واضح. وفي ذلك دليل على ازدهار الفن في العالم الإسلامي، بحيث تغلغل في الحياة العامة. وأسفر ذلك عن رواج الحس الجمالي وانتشار الذوق الفني بين المسلمين. فاللباس والفرش والبسط والمشكاوات وأواني الطعام وغيرها كانت تكتسي قيمة جمالية رفيعة أبدعتها قريحة الفنان المسلم، ولم تكن الزخرفة مجرد وسيلة لملء الفراغ أو تغطية أشكالها: إنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة ومهارة الصناع، من دونها يعد الأثر الفني ناقصا.

لقد عرف الفنان المسلم كيف يضيف من حسه الجمالي إلى الخامات الصماء ويجعل منها شيئا يتجاوز الهدف النفعي منها. فأبدع روائع تشهد على قدرته على تصميم الأشكال والتفنن في صنعها، بالإضافة إلى جمال الشكل وحسن المظهر، كما تكشف عن درجة عالية من الدراية والمهارة.

تعتبر العمارة أكثر أنواع الفن الإسلامي وظيفية. فعند تأمل ما خلفه الفنانون المعماريون المسلمون من مبان ومنشآت معمارية تدرك عظمة العمارة الإسلامية التي اكتسبت شهرة عالمية واسعة، واحتلت مكانا مرموقا بين سائر الطرز المعمارية المختلفة، بفضل تميزها الوظيفي من ناحية تحقيق الغرض الذي أنشئت من أجله، وما تحمله من قيم جمالية عالية متمثلة في تناسق البنيان وروعة الأشكال وتنوع العناصر المعمارية، وفي الزخارف والتزيينات التي تكسو الواجهات والجدران الداخلية والخارجية.

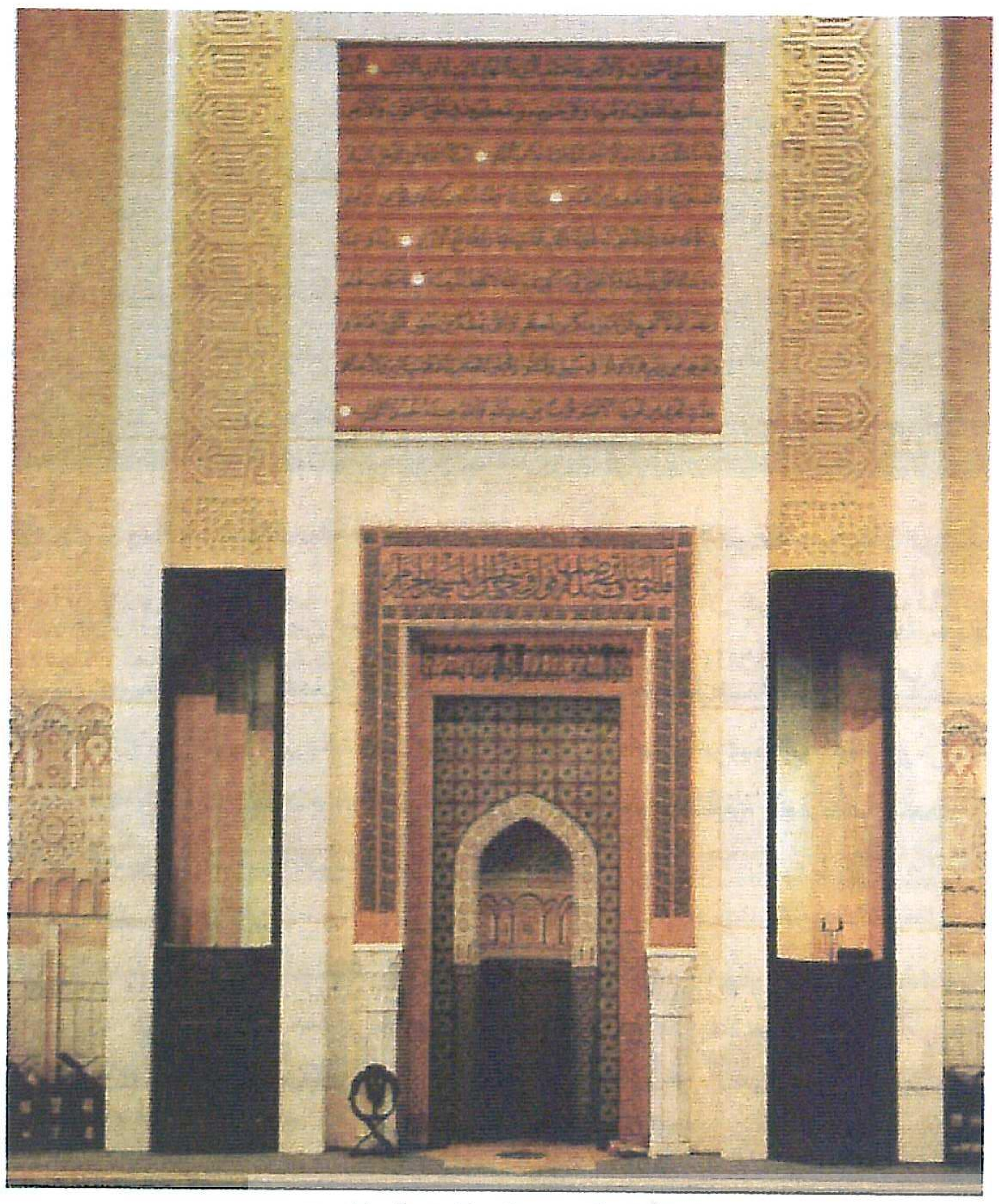
لقد أقيم البناء المعماري ليلبي حاجات المسلم الدينية والدنيوية، فأداء الوظيفة هو المطلوب الأول، وإحسان الإخراج وإتقان العمل يأتيان ضمن ذلك.

كان الفنان المعماري المسلم شديد الحرص على وضع الخطوط المعمارية التي تخدم الوظيفة خدمة كاملة، مع حرصه أيضا على البحث عن الشروط الجمالية التي كانت سليقة في تصميمه المعماري. فقد حافظ المعماري عند بناء المسجد، على تحقيق وظيفته كمكان للصلاة، يقف فيه المؤمنون أنساقا خلف الإمام، أو يجلسون قعودا باتجاه الخطيب، فكان على المعماري أن يحقق الفضاء اللازم في المسجد للقيام بالصلاة والاستماع إلى الخطبة، فجعله عرضيا، وكانت القبة لتغطية وتدعيم السقف، وكانت النوافذ لإدخال النور الخارجي. ومنذ البداية كان الصحن فضاء ينفتح عليه بناء المسجد، ومجالا للصلاة في الهواء الطلق، بعيدا عن حرارة أيام الصيف.

وعند بناء المدرسة، خرج المعماري تماما عن حدود العمارة المسجدية، وقدم عمارة انفتح فيها المكان المغلق على فناء مركزي بواسطة أواوين خصصت للتدريس حسب المذاهب، وعندما توسعت وظيفة التدريس وازداد عدد الطلاب، أقيمت لهم غرف إضافية للدراسة والإقامة، كما في مدرسة السلطان حسن في القاهرة، التي اندمجت مع مسجد احتفظ لنفسه بخصائصه الوظائفية، ولكن مهارة المعماري تجلت في الدمج بين الوظيفتين معماريا، كما هي مدموجة بالممارسة، وظيفة الصلاة ووظيفة الدراسة.

أما عند بناء البيت السكني، فقد جاء تصميمه ملبيا للقيم الوظيفية من منظور إسلامي، مما أكسبه شكله المتميز. وكان على المعماري أن يراعي عند تصميمه للبيت، خصوصيته واستقلاليته، وذلك باعتماد معالجة معمارية فريدة تتمثل في جعل بناء البيت منفتحا إلى السماء من الداخل عبر الفناء، وجعل الجدران مرتفعة مع ضيق النوافذ وعلوها. كذلك جعل قاعة استقبال الضيوف قريبة من مدخل البيت الذي يفضي إلى فضائه. وكذلك الأمر عند بناء المستشفى، والفندق، والسوق، وغيرها من المنشآت المعمارية، فقد كان على المعماري أن يضع برنامجا معماريا يخدم الوظيفة، ويبحث عن حلول معمارية لتحقيق شرطها.

لقد تعددت وظائف العمارة الإسلامية بتعدد أنواعها. وعلى رغم كون تلك الوظائف تخدم أغراضا وحاجات عملية، إلا أن منشآتها تكتسي طابعا جماليا، عن طريق التنوع البارع في تناول أشكال العمارة ومعالجتها معالجة أساسية ونموذجية، تجعل من جمالية العمارة وظيفة إضافية وجب على المعماري الاضطلاع بها، وتأكيدها. «فليست القيمة الجمالية والفنية شيئا يمكن إضافته إلى البناء بعد إنشائه. ولكنها جزء لا يتجزأ من تحقيقه الكامل». فكون العمارة الإسلامية جميلة ومتميزة نابع من قدرتها على تأدية وظيفتها المطلوبة بطريقة جمالية.



توظيف فني جمالي لغوي في المسجد

لقد أكسب الفن الإسلامي العمارة مسحة جمالية مرموقة تظل أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته. ولا تتمثل جمالية العمارة الإسلامية في التزيينات الزخرفية الرائعة التي تكسى بها الأشكال المعمارية وعناصرها وحسب، وإنما تتمثل أساسا في تناسب أشكالها، وتوازن كتلها، وقوة بنيانها وتماسكه، وفي العلاقة بين الأشكال المعمارية الخالصة والتزيينات الزخرفية المتنوعة، القائمة على التناسق والترابط والتكامل.

تعد التزيينات الزخرفية في العمارة الإسلامية أمرا مهما وضروريا. وقد وُظفت توظيفا رائعا. ولئن كان حضورها في البناء المعماري ضرورة جمالية، إلا أنه حضور مبرر بشيء من الوظيفة النفعية المحسوسة والمؤكدة. إذ لا تكفي المتعة البصرية الخالصة وحدها، فبالإضافة إليها، لا بد أن تشكل هذه التزيينات رابطا قويا للبنية المعمارية، وأن تجعل وظيفة البناء النفعية واضحة جلية أو تخدم الجانب الإنشائي العملي فيه.

وهكذا لم يبحث الفنان المعماري المسلم عن المظهر الجمالي فقط على حساب الجانب النفعي أو العكس، وإنما عمل على تحقيق الوحدة والتداخل بين النفعي والجمالي.

من بين العناصر التزيينية في العمارة الإسلامية، التي تجمع بين ما هو نفعي وجمالي في آن واحد، المشربيات، وهي معالجة معمارية ذات قيمة جمالية وفنية كبيرة، حيث تتجلى فيها فنون الخرط والحفر على الخشب لصنع التكوينات النجمية ذات الحشوات الخشبية المطعمة أحيانا بالصدف، وبها نوافذ صغيرة من الخشب المعشق بالزجاج الملون، تفتح من أسفل فتأتي آية في الروعة والجمال. وإلى جانب مظهرها الجمالي الرائع تلبي المشربيات حاجات نفعية تتمثل في حفظ الخصوصية وتوفير الظل وكسر حدة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة.

ومن التزيينات التي تدخل أيضا في تشكيل وبنية العناصر المعمارية نفسها: المقرنصات والعقود والأقواس والأعمدة والتيجان والنوافذ الزجاجية الملونة المعشقة بالجبس، وغير ذلك من العناصر الفنية بتنوعها وجماليتها، والتي أظهرت العمارة الإسلامية بأبهى حلة، بحيث أخذ الجمال مكانه في كل موضع وكل ركن من البناء.

لا تقتصر السمة الوظيفية فقط على العمارة، بل تتعداها إلى مجالات الفن الإسلامي الأخرى. فالخط العربي الذي يعد من الركائز الأساسية للفن الإسلامي، يمتلك أيضا هذه السمة. فهو يمتاز عن سائر الخطوط العالمية بازدواجية وظيفته، فمن جهة هناك الوظيفة اللغوية، ومن جهة أخرى الوظيفة التزيينية والزخرفية.

وقد جاءت هذه الازدواجية في وظيفة الخط العربي نتيجة للتطورات والتحسينات التي شملت بنية الحروف العربية وشكلها، وذلك في الفترة التي تلت ظهور وانتشار الإسلام، حيث اعتنى المسلمون بالخط عناية كبيرة، وأحاطوه بكل ما يعزز مكانته. وسعوا إلى تطويره وتحسين وإجادة رسم حروفه. وكان هدفهم من ذلك، زخرفة النص القرآني وتزويده بميزة جمالية عالية تجعله ملائما لقدسية كلام الله المدون.

كان من شأن الأهمية والعناية البالغة التي حظي بها الخط العربي عند المسلمين أن «أصبحت الكتابة تقوم بدورين مختلفين يكونان غالبا متآلفين. هناك من جهة الوظيفة الواضحة والدقيقة لتمرير النص، وبالتالي وظيفة الوساطة بين النص والقارئ، والوظيفة الأخرى هي أن تكون غاية في ذاتها تقلص أو تفرغ تماما وظيفة القراءة. لم تعد هناك قراءة بل مشاهدة».

هكذا توقفت الكتابة والخط عن كونهما وسيلة ليتحولا إلى شكل خالص مستقل تماما عن المعنى اللغوي أي أصبحا فنا قائما بذاته.

لقد استطاع الفنان المسلم بما أوتي من حس جمالي مرهف وملكة فنية أصيلة أن يبدع فنا وظيفيا، غايته تجميل مجال عيش الإنسان، وتجميل كل ما يحيط به من أدوات ووسائل، وقد تمكن بفضل السمة الوظيفية من إبداع آيات من الإنتاج الفني الرفيع، نفذت إلى أعماق الحياة الاجتماعية للمسلمين خاصتهم وعامتهم، وكان لها الأثر الكبير والفعال في الارتقاء بمستواهم الفني وذوقهم الجمالي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ فجر التاريخ استطاع الإنسان الدرعي بلورة ثقافة خاصة به هيمن عليها الطابع الشفوي بكل تشعباته وتفرعاته، من حكايات وقصص وروايات حقيقية وخرافية، إضافة إلى الشعر الغنائي المحلي. وهكذا برز شعراء عديدون «لا يكتبون إلا بشفاههم ولا يقرأون إلا بآذانهم»، أبدعوا ونظموا قصائد مختلفة في أغراض متنوعة، كما نسج الخيال الشعبي حكايات وأمثالا عجيبة ما زال الرواة يتداولونها حتى الآن.

إن هذه النصوص على رغم عدم تدوينها وتركها فريسة للضياع والنسيان وعدم الاهتمام بها، جسدت بصدق آمال الإنسان الدرعي وآلامه، وعبرت خير تعبير عما يخالج نفسه على مر العصور. وقد تلقف هذه الثروة الشعرية الغزيرة ملحنون أكفاء، فكانت ألوانا غنائية راقية شكلت آدابا وفنونا شعبية كانت غاية في الدقة والبراعة، وإن اختلفت باختلاف الأعراق الاجتماعية التي تؤديها تبعا لاختلاف وتنوع القبائل التي سكنت الوادي، وكذلك بحسب مجال الواحات التي تتداول فيها هذه الفنون.

وإذا كانت الدراسات العلمية التي اكتست الطابع الأكاديمي واتخذت من واحات وادي درعة مجالا لها قد أولت اهتماما خاصا للمكتوب في المجال التاريخي، خاصة المخطوطات والوثائق التاريخية، أو للملموس كما هو الشأن في الأبحاث المونوغرافية والجيولوجية، فإن الثقافة الشعبية، لا سيما مجال الفنون الشعبية الغنائية ظلت مهمشة، ولم تلق الاهتمام اللائق بها على رغم بروز اتجاه قوي لنفض الغبار عنها، تجلى في الأبحاث الأكاديمية.

ثروة فنية تحافظ على التراث الغنائي

الفنون الشعبية في واحات وادي درعة

امتزاج المكان والتراث والرقص

محمد البوزيدي - المغرب

يمكن رصد أبرز الخصائص العامة للفنون الشعبية بدرعة في النقاط الآتية.

١ - اعتمادها في الانتقال من شخص إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى ومن جيل إلى أجيال على الشفهية والذاكرة، دون الاستناد على التسجيل أو التدوين الذي ربما يعطيها نصا ولحنا وشكلا ثابتا محددا.

٢ - المرونة، حيث إن الفنون الشعبية غير المدونة لا تعتمد على التسجيل الذي يساعد على عدم إعطائها لحنا محددا وشكلا معينا ليكرس مرونتها التي تتجلى في التكيف مع كل ظروف الحياة المستجدة. فيمكن أن تخضع للتحوير والتبديل والتغيير المستمر، مما يجعلها تتجدد وتتكيف حسب الظروف العامة للمجتمع الذي يحتضنها من دون المساس بالهيكل والإطار العام.

٣ - الشيوع والانتشار لدى مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية، فـ «التبني» الجماعي للعمل وتواتره واستخدامه تلقائيا، من خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية تبعا لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية، هو الذي يعطي لهذا الفن شعبيته سواء أكان ذلك مرتبطا بدورة الحياة نفسها أم يخضع لمناسبات معينة.

٤ - التلقائية في التناقل بين الأجيال، سواء من حيث النصوص أو الإيقاعات أو الرقصات أو الألحان والخبرات الفنية، مما يجعل جمالية الفنون تنتقل من فن إلى آخر ومن جيل إلى آخر.

٥ - التكاملية بين الفنون، أي أن كل فن يتكامل مع الآخر للتعبير عن شخصية منتجه وبيئته.

٦ - اللغة المحلية أي اللهجة العامية، فمختلف الفنون بكل تلاوينها تساير لغويا طبيعة الحياة العامة المعيشة، مما يجعلها بسيطة وعذبة وسلسة في أسلوب تركيبها، وبالتالي تكون سهلة الأداء.

٧ - يتميز هذا الإرث الثقافي المهم بالبناء اللحني البسيط التركيب والسهل السلس، بما يناسب المستوى التعليمي لأغلب فئات المجتمع ومواهبه وخبراته الموسيقية.

٨ - تتميز هذه الفنون كذلك بانبعاثها من فلسفة شعبية خاصة يمكن ملاحظتها من خلال مضامين القصائد المختلفة، ويمكن رصد هذه الفلسفة من خلال زاويتين: الأولى هي التحام الأفراد داخل المجتمع الصغير والكبير، والثانية تتمثل في ارتباط هؤلاء الأفراد بالأرض التي يعيشون عليها وتعاملهم معها ونظرتهم إليها كشيء مقدس مما ينتج عن ذلك التمسك بها والاستماتة في الدفاع عنها والتصدي لكل هجوم أو عدوان عليها.

٩ - الأصالة، وهي عنصر موحد لجميع الفنون، ومعيارها التعبير عن وجدان الجميع وارتباطها بالمجتمع، وهذا هو عمق وظيفتها الاجتماعية، فهي لا ترتبط بفرد خاص لذلك، فالإبداع، كيفما كانت طبيعته، لا يعتبر أصلا «إلا إذا عبر عما تحس به الجماعة لتلتحم به وتتجاوب معه انطلاقا من مقومات معينة محددة ولا تكون هذه المقومات إلا كامنة في وجدان الجماعة وفي تمثلها في ذهنها وفكرها وقد صهرتها بوتقة اللغة والدين والحضارة والتاريخ والهموم والمصير، وما إليها من مكونات الأمة العربية والإسلامية».

وفي هذه المحاولة لرصد الفنون الشعبية بدرعة سنحاول التعريف بها، آملين الانتقال بها من السياق التداولي الشفاهي والسماعي إلى عالم الكتابة والتدوين. هذه الصفة الأخيرة هي التي ستفقدها مجموعة خصائص معينة.

ولذلك سنحاول من الناحية المنهجية اتباع الخطوات الآتية:

١ - المحافظة على بنية القصيدة الدرعية بالشكل الأصلي الذي أبدعت به من طرف الشاعر باللهجة العامية المحلية دون محاولة تنميطها للعربية الفصحى، وذلك لأن كتابة ورسم الكلمات يكونان بحسب النطق لا بحسب القواعد. وهذا ما قد يؤدي إلى عدم احترام مواقع الحركات الشكلية واستخداماتها.

٢ - الاقتصار على الوصف المباشر الحالي للرقصات، وهو يختلف عن الأداء الأصلي، كما لن ندخل في التفاصيل بما قد تحتويه من تحليلات معمقة لدلالات القصيدة ولأدائها.

٣ - إن الأداء / الغناء يختلف من قبيلة إلى أخرى، بل قد يتنوع داخل القبيلة نفسها - ومن واحة إلى أخرى كذلك - فقد حرصنا على إعطاء نموذج تقريبي جامع وشبه شامل مع الإشارة إلى بعض الاختلافات الطفيفة.

مدخل عام

القافية والوزن: إن أغلب الفنون الشعبية بدرعة تنسج وتبدع وفقا لنظام خاص من الأوزان والقوافي، ولذلك حين صدح الشعراء الدرعيون بقصائدهم، فقد احترموا القوافي من مختلف الحروف، والتزموا أوزانا شعرية خاصة على رغم أنها غير مطابقة للتفعيلات المتفق عليها داخل الشعر العربي الفصيح، حيث يمتلك الشاعر رنة ونغما خاصا يؤلف على هديهما، مما يولد لديه إيقاعا معينا يحبك به الصنعة الشعرية، ولذلك تنوع الشعر الدرعي في علاقته بالقافية والوزن: فهناك فنون تحترم الوزن والقافية في آن واحد كالركبة والرسمة والوسطى، وهناك فنون تحترم الوزن دون القافية كالصف، وتتشكل جل القصائد من شطرين، حيث يردد كل صف شطرا معينا بالتناوب.

٢ - اللغة: إن أغلبية النصوص/القصائد تبدع وتؤدى باللغة أو اللهجة التي تتكلمها القبيلة، فالقبائل العربية بمختلف تلاوين أعراقها تؤدي فنونها باللهجة المحلية العامية: كالركبة والرسمة.

وقد اكتسبت اللغة العامية أهمية قصوى في الإنشاد والنظم، لأنها كانت عبر مختلف الحقب التاريخية التي مر بها المغرب أقرب وأوثق تعبيرا عن مختلف القضايا المعيشة وظروف الحياة العامة.

٣ - طريقة الأداء: وتختلف باختلاف الفنون الدرعية، فقد يكون الإنشاد جماعيا، وقد يكون الأداء فرديا لا يؤديه سوى ثلاثة أشخاص من ضمنهم الشيخ على الأكثر أو الشيخ منفردا. لكن جل الفنون غالبا ما تفتتح بأربعة أشخاص حتى يجري الوصول إلى مرحلة الردمة، حيث تفتح المشاركة في الغناء لمن يرغب في ذلك.

٤ - الردمة: يفتتح بها الغناء، وهي متوالية صوتية تتكرر أثناء الإنشاد الأولي قبل الوصول إلى

مرحلة الردمة.

٥ - المايسترو/الشيخ: لكل فرقة شيخ يقودها وينسق أداءها بدقة عالية، وهو الذي يجمع مهام المؤلف والملحن والمغني. كما أنه يؤدي الأبيات الشعرية في البداية (وليس بالضرورة أن يكون ناظمها بل إن أغلب الشيوخ حاليا هم رواة ليس إلا) قبل أن يصل إلى مرحلة الردمة حيث يلتحق الأفراد الآخرون.

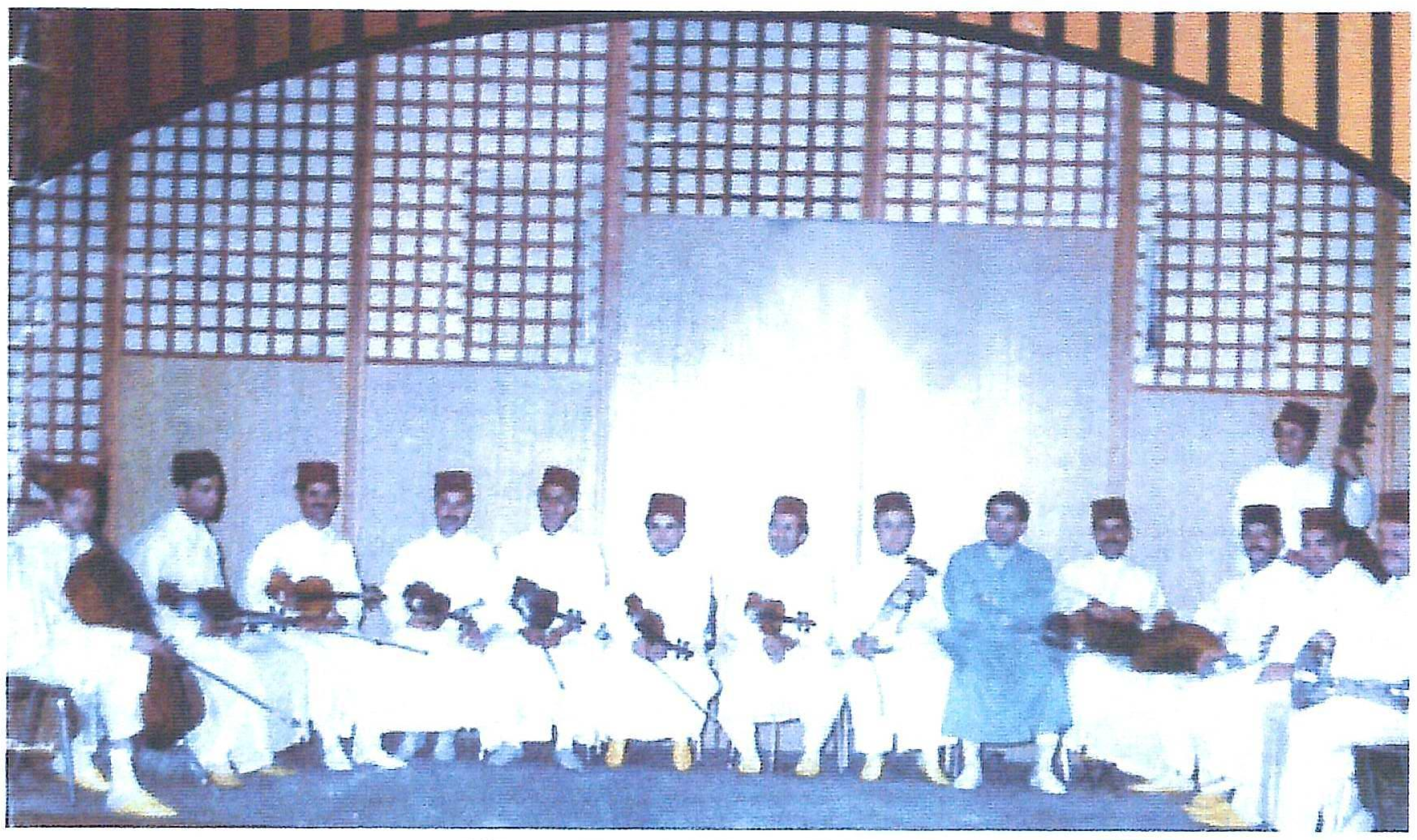
ويوجد الشيخ دائما وسط الصف الرئيسي، ويتحكم في تسيير الإنشاد بطرقه الخاصة كالصيحات والإشارات باليد أو بالرجل أو بالرأس أو بنقرات خاصة على مختلف الآلات، وهي علامات متفق ومتواضع عليها داخل الفرقة، ويطلق لقب الشيخ داخل الفنون التي تؤدى باللغة العربية، أما في الفنون الأمازيغية فيعرف بالرايس.

٦ - الردمة: وهي مرحلة النشوة وتفجير المكبوت ويصل فيها الغناء إلى أوجه، حيث يجري ترديد بيت شعري يأتي كخاتمة للأبيات السابقة. وفيها ترتفع حرارة الإيقاع لتختلف عن مستوى إيقاع الأبيات التي سبقتها، وتستمر هذه المرحلة وقتا طويلا، إذ يقتصر المغنون على ترديد شطري بيت الردمة بالتناوب بين الصفوف.

٧ - الرقصات: هناك إجماع محلي بين جل المهتمين على أن الرقصات الحالية التي تؤدى ليست هي الأصلية، بل حرفت وأصبحت فارغة من أي محتوى أو دلالات عميقة، وذلك تبعا للظروف والتحولات التي خضع لها المجتمع الدرعي، وللتأثيرات الوافدة عليه خصوصا في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات.

٨ - الملابس: تؤدى الفنون الدرعية بأزياء خاصة تضفي على المشاركين في الفرقة رونقا وجمالا خاصا ومتميزا، وتتشكل من ألوان ذات دلالات عميقة تحترم خصوصيات القبيلة.

ويرتدي الرجال عموما الأبيض خاصة الجلباب، الذي يعتبر زيا رسميا يوحد أعضاء الفرقة في الاحتفالات المختلفة، واختيار اللون الأبيض له دلالات معينة كالصفاء واللمعان والسلام وارتباطه بالنور والضوء، في مواجهة اللون الأسود خصوصا عندما يكون الاحتفال في الليل وما يرافقه من فضاء زمكاني أسود، حيث تتشكل لوحة تشكيلية رائعة. وفي المقابل النساء لا يلتزمن زيا موحدا بل نرى الأزياء متعددة ومختلفة وذلك لبعدها التزييني بما يتوافق مع طبيعة الرقصات المراد تأديتها. ويطغى اللون الأزرق/الأحمر/الأسود بخاصة وذلك حسب أعراف وتقاليد كل قبيلة. ومن ناحية التزين فالرجل يكون مزينا، إضافة إلى الجلباب والعمامة، بالبلغة والخنجر المحلى المسمى «الكمية»، بينما تتزين النساء بمختلف أنواع الحلي، المتعارف عليها تاريخيا.



ملامح الفرقة العربية: الجلوس والمجلس والآلة

٩ - الفضاء المكاني: بديهي جدا أن ديناميكية وحركية الرقصات المختلفة والانتقال من مقطع إلى آخر، يقتضي فضاء ملائما يكون رحبا وواسعا.

١٠ - الفضاء الزماني: يختلف من فن إلى آخر، وإن كانت جل الفنون تؤدى نهارا فإن بعضها يشترط فيه الليل كالطحاتي وأحواش والتراوح. وهناك فنون تؤدى ليلا ونهارا حسب الظروف لا سيما فني الرسمة والركبة.

١١ - صاحب النص/الناظم: إن أغلب القصائد الدرعية يُجهل مؤلفوها وذلك لطبيعتها الجماعية والاجتماعية، فالنص لا يحافظ على شكله الأصلي الذي أبدع به، وبالتالي يتطور تبعا للتحولات المختلفة التي تطرأ عليه من حين إلى آخر ومن راوٍ إلى آخر، حتى يصبح مستقلا تماما عن صاحبه.

١٢ - الصيحات: لكل فن صيحاته الخاصة به، فهي أداة تواصل بين مايسترو الفرقة وباقي المشاركين الذين يفهمون صيحاته المعروفة مسبقا، التي تأتي إما لتغيير إيقاع الأداء سواء بالإسراع بالتوقف أو لإعلان النهاية.

كما قد تعوض الصيحات باستعمال الآلة كالنقر نقرات خفيفة أو سريعة، أو الإشارات بالأيدي أو الحاجبين أو الأرجل. وتعتبر هذه الصيحات شفرة خاصة تعتمد كلغة للتواصل والتنسيق بين المشاركين، كما أن الجمهور الحاضر يفهم ويستوعب دلالاتها جيدا.

١٣ - الصف/شكل الغناء: يختلف من فن إلى آخر، لكننا في جل الفنون نجد صفين. ولقد كان الصف الثاني قديما تشكله النساء بالضرورة. وهذان الصفان يكونان متقابلين. وقد يتساويان من حيث عدد الأفراد كما في الوسطي والصف وقد يضاعف أحدهما الآخر كما نجد في الركبة. لكن في فنون أخرى تتعدد الصفوف واحدا يلي الآخر كما في الهرمة، بل قد ينعدم الصف مطلقا كما في الحضرة.

١٤ - المشاركة المفتوحة للجميع: إن طبيعة المجتمع الدرعي يطبعها التلاحم والتضامن والجماعية في جل الميادين، سواء في المجال السياسي (كالأحلاف والتفاف القبيلة ضد الغزو الخارجي)، أو الاقتصادي (كالتعاون الجماعي في الأعمال الاجتماعية)، أو الاجتماعي (مساعدة الجميع في تحمل تبعات الوفيات المحلية)، لذا لم يكن غريبا أن يمتد هذا المفهوم الاجتماعي إلى مجال الفن والغناء. فإذا استثنينا أنواعا محددة من الفنون تكون خاصة بالمتمرسين كالصف والرسمة وأحواش مثلا، فإن المشاركة في الغناء والرقص تكون جماعية ومفتوحة في وجه كل من يرغب في ذلك.

١٥- الأغراض الشعرية: تناولت القصيدة الدرعية، عبر مختلف الحقب التاريخية التي مرت منها، جل الأغراض الشعرية التي عرفها الشعر العربي وذلك راجع إلى تنوع واختلاف الظروف العامة للإبداع عند كل شيخ على حدة. كما أن القصائد قد تتوزع على مجمل الأغراض المعروفة بدءا من المديح الديني تارة والغزل تارة أخرى وصولا إلى الموضوع الرئيسي الذي يكون وصفيا أو مدحيا.

١٦ - الاستهلال: أو المطلع وهو «الطليعة الدالة على ما بعدها المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، والتي تزيد النفس حسنا أو ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخوف الواقع بعده.

١٧ - الأعراق الاجتماعية: تقوم هذه المقولة على تقسيم المجتمع الدرعي إلى أصناف سكانية حسب التراتب الاجتماعي السائد منذ القديم، وحسب تعاطي كل عرق لفن معين. وعلى رغم الخلفية التاريخية لهذا التقسيم، فقد بدا يتجاوز عمليا بحكم أن تعاطي فن معين لم يبق حكرا على عرق أو جنس معين، باستثناء أحواش وأحيدوس والشمرة التي تفرض على المشارك في الرقصة شروطا أدناها معرفة اللغة أو اللهجة التي تؤدى بها الرقصة.

١٨ - الإيقاعات: لا يخفى الدور الكبير الذي يلعبه الإيقاع في الأغنية الشعبية لكونه يساهم في حفظ الأغنية، وبالتالي يسهل من تداولها وشيوعها. وتنقسم الإيقاعات إلى ثلاثة أنواع وهي:

- إيقاع بطيء ويكون في بداية الأداء على شكل مواويل تمهيدا للتواصل والتهيؤ النفسي للحاضرين قصد الانضباط لسماع القصيدة المغناة.
- إيقاع سريع، ويكون أثناء غناء القصيدة.
- إيقاع خفيف، إعلانا بالنهاية.

١٩ - الآلات: لقد كان تأثير الظروف الجغرافية لدرعة حاسما في صنع الآلات، فهي طبيعية ابتكرها الفنان الدرعي من البيئة المحيطة به. وهي متنوعة، وإن كانت جل الفنون تعتمد على الضرب بالأيدي المسمى في العرف المحلي بـ «الرش» لإحداث الإيقاع العام للرقصة. وقد امتلك الإنسان الدرعي خبرة تاريخية في صنع هذه الآلات وهي:

١ - الطبل: وهي آلة موسيقية جوفاء تصنع من الخشب مغلفة بالجلد سواء من جهة واحدة أو غير ذلك، حيث يضرب عليها باليد ويستعمل في الرسمة، الركبة والهرمة. أما حين يغلف من جهتين فيضرب عليه بالعصا، ويستعمل كثيرا في أحواش.

٢ - البندير/الطارة: إطار خشبي دائري يغلف من جهة واحدة بجلد الماعز أو الغنم. ويمد على الجلد وتران يصنعان من الأمعاء الحيوانية لتصدر اهتزازات صوتية موافقة للإيقاع العام للرقصة. ويعتبر البنديرالآلة الأساسية لضبط الإيقاع خاصة في فني أحيدوس وإقلال.

٣ - الدف: شكله متوازي الأضلاع، ويصل طول كل ضلع إلى ٤٠ سنتيمترا، ويصنع من خشب الصفصاف، وله طرفان متقابلان وآخران متوازيان، وتغلف هذه الأطراف بوتر مصنوع من أمعاء الماعز، ثم يغلف بجلد الحيوان نفسه.

٤ - الطعريجة: آنية فخارية متوسطة الطول والحجم إذ تبلغ ٣٠ سنتيمترا، أسطوانية مغلفة بجلد الماعز. وغالبا ما تزين بخطوط خزفية رائعة لتكتسب رونقا خاصا، وتستعمل كثيرا في السقل.

٥ - العوادة/الناي: وتعرف محليا بالليرة وهي أنبوب قصبي بـ ٦ أو ٧ ثقوب من الأسفل في الجهة المعاكسة. ويعمد العازفون إلى دهنها بالزيت في الوسط قبل العزف عليها، لأنها تساعدهم في إحداث رنة عذبة وجميلة.

٦ - الكدرة: آلة اسمها مستمد من الرقصة المعروفة بالكدرة، وهي طبل عريض مصنوع من الفخار ومغلف من جهة واحدة ويضرب عليها باليدين أو بالقدمين.

"تُنسج أغلب الفنون الشعبية بدرعة وفق نظام خاص من الأوزان والقوافي، التزم الشعراء فيه أوزانا شعرية خاصة، على رغم أنها غير مطابقة للتفعيلات المتفق عليها داخل الشعر العربي الفصيح"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧ - القراقيب: صفيحتان نحاسيتان مرتبطتان بخيوط تمسك بالأصابع.

أنواع الفنون الشعبية

١ - الرسمة: هي أم الفنون الدرعية وأهمها من حيث القيمة الفنية والجمالية والإبداعية. وهي فن عريق جدا في التاريخ الدرعي القديم.

والرسمة قصيدة زجلية طويلة ذات قالب شعري خاص ينظمها شاعر بالفطرة ويرويها الرواة عنه، وتنقسم الرسمة بحسب الأوزان إلى قسمين:

الأول: تتخذ فيه القصيدة وزنا واحدا من بداية القصيدة إلى نهايتها.

الثاني: تتخذ فيه القصيدة أوزانا مختلفة وقوافي متعددة عبر مقاطع يتدرج فيها الشاعر من أبيات قصيرة إلى أخرى طويلة أو العكس، وهذا ما يخلق إيقاعات متنوعة تسمى محليا «الأرياح»، ويتضمن إيقاع الرسمة وحدها ما يزيد على ١٨ ريحا تقاس بما يصطلح عليه الوظيف، وهو مقياس إيقاعي استعير من الحياة المادية لقياس طرق الأداء، فيقال مثلا: اودف. اودف ونصف... وبورة...

ومن أشهر إيقاعات الرسمة، الطبالي، القصابي، بوحرفي، الرسمة المدرجة.

ويؤدي القصيدة الشيخ/الشاعر الذي يستعين على الأداء بطبل يوضع أمامه ليبدع به لحنا للقصيدة يضبط به إيقاعها، ويكون استهلال القصيدة كالمعتاد باللازمة الشكلية «لا لا»، وهي أنواع متعددة منها يدرك المتمرسون نوع القصيدة المراد غناؤها، ويساعد الشيخ في الأداء شخصان أو ثلاثة يطلق عليهم اسم «الرباعة» ودورهم يختلف حسب طبيعة القصيدة.

ففي القصيدة العادية ذات الوزن الواحد يردد الرباعة الشطر الثاني من مطلع القصيدة من بداية الغناء حتى نهايته، أما في القصيدة المتدرجة فالشاعر يتدرج في البناء، مما يترتب عليه تدرج في الغناء حيث يتبدل الإيقاع، فالرباعة في هذه الحالة يرددون الشطر الثاني من كل بيت فور انتهاء الشيخ الرسام من إنشاده كلازمة على طول القصيدة.

وتتشكل الرسمة من مجموعة مقاطع، وكل مقطع يتكون من:

١ - الموكف: وهو مطلع ولازمة القصيدة التي تتردد في بداية كل مقطع.

٢ - البيت: ويلي الموكف مباشرة وهو سطران أو ثلاثة تلتزم الوزن نفسه والقافية نفسها وتسمى الحريشات.

٣ - التدراج: وهي أسطر تلي البيت مباشرة وتتميز بقافيتها المغايرة وطريقة أدائها.

٤ - النكارية: وهو سطر شعري يلي التدراج مباشرة يلازمه نقر على الطبل.

٥ - النواشة: سطران شعريان يختمان المقطع الشعري ليعود الشاعر إلى الموكف قبل أن ينتقل إلى مقطع جديد.

ومن أشهر شعراء درعة في نظم فن الرسمة نذكر: الشيخ أحمد بن الوليد سي حنيني التنسيطي والشيخ محمد البوزيدي والشيخ بركة الروحي والشيخ مبارك بن العطار المهزولي والشيخ بلعيد بن سالم المهزولي.

٢ - رقصة السيف/ السقل: اشتق هذا الاسم من فعل سقل ومعناه الجلاء واللمعان.

والسقل قصيدة شعرية موزونة ومقفاة تؤدى بالدفوف والنادي/العوادة والطارة والطعريجة وتختم برقصة السيف. ويشبه هذا الفن اقلال بل قد يندمجان أحيانا في نوع واحد.

وصف الرقصة في السقل يجب ألا يقل عن ١٢ فردا، منهم الشيخ الذي يحمل الطارة وشخصان يحملان الطعريجة والعوادة، وشخصان أو أربعة مزودون بسيوف طولها متر واحد وعرضها ١٠ سنتيمترات ذات مقابض خشبية، بينما يحمل الباقون الدفوف.

الحضور الرجالي هو الأعم

في البداية يحمل الشيخ الطارة منظما الصف ومؤديا القصيدة بيتا بيتا. وتعيد الفرقة المنتظمة في صف واحد كل بيت على حدة حتى نهاية القصيدة. وعندما يتم الوصول إلى مرحلة الردمة يعود الشيخ إلى وسط الصف ومنه يسير الفرقة. بعد ذلك يتقدم صاحب العوادة ويؤدي لحنا يناسب إيقاع القصيدة ويرفع من حماس المشاركين. الذين يشرعون بعد ذلك في الإنشاد معتمدين على جميع الآلات حتى يصلوا إلى مرحلة يضبطون فيها الإيقاع. بعد ذلك يتقدم أصحاب السيوف ويؤدون رقصات جميلة جدا ومنسجمة بعضها مع بعض. كما قد تتوسطهم امرأة راقصة يتبارزون حولها بشكل ثنائي. وفي هذه الحالة يتوقف غناء القصيدة، ويكتفي المشاركون بدقات الدفوف المنتظمة وعلى أصوات دقات السيوف، حيث تحدث رنة موسيقية خفيفة تزيد من رفع الإيقاع.

بعد مدة ليست قصيرة ينتظم أصحاب السيوف في صف واحد، حيث يتقدم أمامهم أفراد من الصف الأصلي بالعدد نفسه حيث يؤدون ألحانا صامتة معتمدين على الدفوف، وتستمر هذه المرحلة حتى يعلن الشيخ نهاية الرقصة.

من أشهر الشعراء الذين برعوا في نظم قصائد السقل علالي بن بلقاسم بتنسيطة ولحسن بن علي بقصر استور محمد بن سالم بزاوية البركة بزاكورة.

٣ - الركبة: وهي أكثر الفنون شعبية لدى الشباب، باعتبارها قصيدة موزونة وذات قافية موحدة تتناول ثلاثة مواضيع داخل القصيدة نفسها، لكن يغلب عليها الطابع الغزلي. وتتشكل من أبيات قد تصل إلى الثلاثين، لكن يجب ألا تقل عن الثلاثة، والرابع الذي يسمى بيت الردمة. وهذا هو المهيمن حاليا حيث إن كثرة الفرق المشاركة في المناسبات المختلفة، التي تمثل مختلف القبائل فيما بينها، يفرض عليها احترام سقف زمني محدد. ولذلك تضطر الفرقة إلى اختصار القصيدة إلى الحد الأدنى الذي أصبح متعارفا عليه.

وكغيرها من الفنون الأخرى، تحتوي الركبة على مجموعة من الإيقاعات المتنوعة التي تشكل نسيج القصيدة. وتسمى محليا بالجر وتضبط هذه الإيقاعات من خلال الإصغاء إلى عدد المرات التي تردد فيها «لا لا» لازمة القصيدة.

ومن أهم الإيقاعات في فن الركبة: المثلث، لالة المسرحية، جر الواد، المحمودي الحوزي، ويشكل المحمودي الإيقاع المفضل عند المحترفين، حيث يؤدى في الهزيع الأخير من الليل، كما أنه لا يؤديه إلا المتمرسون جيدا.

٣ - الوسطي: ينقسم هذا الفن إيقاعيا إلى عدة أنواع ومن أشهرها: المثلث، المسرح، مريشك... ويشبه الوسطي كثيرا الركبة، لكنه يختلف عنها في خصائص عدة نذكر منها:

١ - إن قصائد الوسطي تتكون من شطر واحد كما قد تنعدم فيه أي آلة خاصة الطبل.

٢ - إن الجميع يشارك في الغناء من البداية إلى النهاية عكس الركبة.

٣ - إن أي اختلال في قافية القصيدة قد يخل بالأداء العام للرقصة، فالصرامة والانضباط للقافية يظهران أن الإيقاع الذي ينتهي به كل شطر هو الذي يعطي للقصيدة قيمتها الفنية، لذلك فإن أي تغيير بالقافية يحدث انفصالا وتصدعا موسيقيا في أذن المؤدي أو المتفرج أو حتى المستمع. ويؤدى الوسطي وقوفا بصفين من الرجال وآخر من النساء، حيث يردد أحد الصفوف البيت ثم يعيده الصف الثاني، معتمدين على الضرب بالأيدي وتمايل أجسام المشاركين يمينا وشمالا.

٤ - الصف: وهو قصيدة شعرية صغيرة تلتزم بالوزن لكنها قد لا تحترم القافية ويؤدى ليلا أو نهارا، حيث يغني الصفان الأبيات بالتتابع حتى يصلوا إلى بيت الردمة حيث يرتفع الإيقاع ويردد لوقت أطول من أداء الأبيات الأولى. وعلى خلاف الركبة فكل صف يردد البيت كاملا حتى بيت الردمة حيث يؤدي كل صف شطرا معينا. ويكتسب الصف نبرته الجمالية ودلالاته الفنية على مستويين:

الأول: مستوى الأصوات خاصة عند الانتقال من صوت الرجال الجهوري عند ترديدهم للبيت الأول من القصيدة، وصوت النساء الخفيف عند ترديدهن للبيت نفسه.

الثاني: مستوى الأداء الذي يتميز بالخفة في الحركات الجسمية الرائعة حيث ينحني الصفان بالتناوب في حركات بارعة ودقيقة. لذا فالمشارك يجب أن تتوافر فيه الدقة والبراعة والحنكة في الأداء، إضافة إلى الرشاقة الجسمية واللياقة البدنية.

٥ - الهرمة: أرجع البعض أصل تسمية هذا النوع من الفنون إلى فعل هرم، أي أنه فن الإنسان الهرم والمسن، وهي قصيدة شعرية قصيرة موزونة ومقفاة. وتتميز طريقة الأداء بمشاركة واسعة ومفتوحة منذ البداية، حيث

"تُؤدى الرقصات بأزياء خاصة تضفي على المشاركين فيها رونقا وجمالا، حيث يرتدي الرجال الجلباب والعمامة البيضاء، بينما تتزين النساء بمختلف أنواع الحلي فوق ملابسهن ذات الألوان الزاهية"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتشكل صفوف متوالية ومتتابعة يضم كل واحد منها من ثمانية إلى عشرة أفراد على الأقل، ويتوسط الصف الأول شيخان يؤديان الشطر الأول من أبيات القصيدة، بينما تؤدي الصفوف الأخرى الشطر الثاني، وقبل نهاية الرقصة قد تتحول الصفوف المتوالية إلى دائرة واسعة قد ترقص فيها النساء.

٦ - أقلال: يقال أقلال باللهجة المحلية وأكوال بالأمازيغية، وتعتبر التسمية الأمازيغية جامعة مانعة، فأكوال تعني أقوال بكل ما في الكلمة من تكثيف للمعاني (أقوال/ حكم/ كلام مأثور...).

وهو قصيدة زجلية طويلة تلتزم وحدة الوزن والقافية والموضوع ويشبه كثيرا الملحون. ولا تختلف أغراضه عن أغراض باقي الفنون الأخرى، ولكن يتميز بغرض خاص تتقاسمه معه «الركبة»، وهو شعر (الربط والحل)، فقد يأتي مثلا شيخ ببيت شعري كقول لغز/مثل فيضطر شيخ آخر إلى الرد عليه لفك اللغز وهكذا دواليك.. وقد تستمر المعركة الكلامية والسجال لوقت أطول.

وكغيرها من الفنون الأخرى، يفتتح الشيخ الإنشاد بيتا بيتا وتردد معه الفرقة التي تشكل صفا واحدا أو اثنان حسب الحضور، وعند حضور النساء يشكلن الصف الثاني، ويعتمد شيخ الفرقة على البندير/الطارة، ويساعده شخصان يعتمدان على الطعريجة، فإذا أتم القصيدة ووصل إلى مرحلة الردمة ينطلق الأداء الذي يعتمد على الضرب بالأيدي بترديد اللازمة التي تكون مشطرة إلى شطرين. بينما يجلس الشيخ ومساعداه على الأرض، وتسمى هذه المرحلة الأخيرة بـ «الكباحي» وهي آخر ما تبقى من أقلال، حيث يردد الصف الأول الشطر الأول من اللازمة ويردد الصف الثاني الشطر الثاني.

٧- الطحاني: ترجع أصل التسمية إلى أن النساء كن يتسامرن به قديما عندما كن يقمن بعملية طحن الحبوب، لذلك فإيقاعه مستمد من صوت الرحا، ويؤدى ليلا، كما أن مشاركة النساء فيه ضرورية، ويكون الرجال فيه جالسين ومتكئين على الحائط والنساء بقربهن حول الرحا يرددن عجز بيت الردمة.

وهكذا فبعد المرور من مرحلة اللازمة «لا لا» التي يؤديها رجلان بالتناوب مع امرأتين يتم الوصول إلى مرحلة الردمة حيث يرتفع الإيقاع.

٨ - سلسلة: وهي قصيدة موزونة ومقفاة تشبه في الأداء الهرمة، لكنهما يختلفان في أن السلسلة تؤديها قبيلة خارجية (مدعوة لحضور حفل زفاف) عند وصولها إلى منزل صاحب العرس محملة بالهدايا التي تسمى في العرف المحلي بـ «تراكت»، وتؤدى سلسلة بصفوف متتابعة، حيث يؤدي الصف الأول والثاني الشطر الأول من القصيدة، والصفوف الباقية تؤدي الشطر الثاني.

الآلات الموسيقية العربية التي تستخدم في الرقصات

وتتحول الصفوف إلى دائرة متسلسلة ومن هنا اشتق هذا الاسم.

٩ - الحضرة: ارتبط هذا الفن ببعض الزوايا المنتشرة على طول وادي درعة، والتي ظهرت خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر إلى مطلع القرن السادس عشر على أثر وصول تيار الطريقة الجزولية إلى المنطقة. وكانت تكثر فيها الأذكار والأوراد المعينة التي ترتبط ببعض الشيوخ ومريديهم.

والحضرة هي قصائد دينية جلها في مدح الرسول الكريم، وتحوي بعض الأدعية التي قد تحرف عمدا لإعلاء شأن شيخ الزاوية الذي تحمل الزاوية اسمه، فلا غرابة أن ينشط هذا الفن بكثافة أثناء مختلف المواسم والمناسبات التي تقام لإحياء ذكرى صاحب ومؤسس الزاوية الأول التي تشرف الزاوية على مختلف طرقها (ناصرية/قادرية/درقاوية...)، وكمختلف الفنون السابقة يقود الفرقة شيخ خاص يستعمل دفا صغيرا يكون نقره عليه إشارة بداية أو نهاية إحدى المقاطع التي تتكون منها القصيدة.

وتبدأ القصيدة بأداء الشيخ القصيدة بيتا بيتا، ثم تعيدها الفرقة بإيقاع أخف من إيقاعه، وهكذا حتى ينتهي المقطع حيث ترتفع الأصوات مرددة اللازمة بصوت واحد مدة متوسطة قبل الانتقال إلى المقطع التالي... وشكل الأداء يكون دائريا يعتمد على الضرب بالأيدي.

لكن المثير للانتباه أن هذه الحفلات تصل حد الغليان والغثيان عند البعض، حيث يسود جو رهيب عند استقرار الإيقاع، وهذا ما يطلق عليه مرحلة الجذبة أو جلالة، حيث يستمتع الجمهور الحاضر بأمور يحار في تفسيرها. لكنها أصبحت مألوفة وعادية جدا، فيعمد أحد المشاركين إلى خنجر ويضرب كل جبهته ضربات متتالية حتى ينزف الدم على وجهه بغزارة. كما قد يصعد أحدهم إلى قلب شجرة النخيل متمرغا فوق جريدها، غير مبال بوخز الأشواك الذي لا يؤلمه على حد قوله. كما أن البعض الآخر يشرب الماء المغلي الذي يكون معدا لحفلة الشاي. وبعد ذلك تحدث الإغماءات المتعددة بموازاة ارتفاع إيقاع الرقصة.

١٠ - الترواح: فن يردده الرجال بمعية النساء عندما يقوم الرجال بإلباس العريس حلة العرس الرسمية فيردد أبياتا غزلية على إيقاع خاص، وتقوم النساء بترديد الأبيات نفسها بعد الرجال. وبعد نهاية عملية اللبس التي تجري بعيدا عن البيت يصاحب الرجال العريس إلى بيته في صفوف يتزعمها العريس.

١١ - المشاط:هي أغان نسائية ترددها النساء عند تزيين العروس وتسريح شعرها وتخضيبها بالحناء وتهيئتها للمغادرة بيت الأب نحو بيت الزوج، وتكون العروس جالسة وسط النساء اللواتي يتحلقن حولها.

١٢ - أحيدوس: يعتبره الفنان صالح الشرقي في كتابه «أضواء على الموسيقى الشرقية» من أغنى أنواع الفولكلور، من حيث توفره على إيقاعات متعددة الأشكال والموازين، ومن حيث كونه يعتمد على الدف والتعبير الإيمائي.

ويسود الاعتقاد أن أحيدوس نشأ أصلا في تازارين، ثم انتشر بعد ذلك عند القبائل الأمازيغية في سائر بلاد المغرب، وهو قصيدة شعرية باللغة الأمازيغية موزونة ولا تراعي القافية، ويؤديها صفان متقابلان متوازيان من الرجال والنساء، ويقود الصف الأول الشيخ/الرايس الذي يمسك عادة بنديرا كبيرا ومتميزا يدعى بتاقلالت، ويردد الأبيات واحدا واحدا قبل أن تعاد القصيدة من جديد. حيث يؤدي الرجال المعتمدون على الدفوف البيت الأول بينما تؤدي النساء المشاركات بغزارة البيت الثاني معتمدات على الضرب بالأيدي. وبذلك يحدث التناوب على أداء الأبيات مع تغير أماكن الصفوف عبر الرقصات وحركات رائعة بشكل دائري. وتتخللها صيحات فردية أو جماعية تدعى تزارارت.

١٣ - أحواش: هو فن أمازيغي يؤدى ليلا بمشاركة الرجال والنساء، ويمكن اعتباره استمرارا لرقصة قديمة انقرضت وتدعى «الدرست»، وهو ليس رقصة واحدة بل مجموعة رقصات متواصلة بعضها ببعض، وكل منها لها ما يوحدها بالباقي وما يميزها عنه وتشبه ما تتضمنه الموسيقى العالمية بالمتتابعات، غير أن العنصر الأول فيها هو الكلمة المعتمدة على الشعر المرتجل ثم الآلات ثم الرقص، ويتميز أحواش بإيقاع خاص يعطي لكل رقصة طابعها ويحدد للمجموع قالبا معينا.

وتتنوع قصيدة أحواش من ناحية الأغراض الشعرية، فقد تتناول موضوعا واحدا متكاملا، وقد تحتوي على مقاطع شعرية لا يربط بينها أي رابط. وتوجد النار مشتعلة قرب مكان الرقصة لتسخين الدفوف بين الحين والآخر.

ويجمع هذا الفن بين النقر والغناء والرقص حيث يشكل الرجال دائرتين: إحداهما صغيرة وتكون نواة أولية والباقون يمسكون بالدفوف، بينما تكون الدائرة الثانية الكبيرة وتتشكل على بعد ثلاثة أمتار من الدائرة النواة، وتضم رجالا يتراوح عددهم بين ٢٦ و٤٠ فردا، ويتنوع أداؤهم من الضرب على الدفوف تارة وأداء الرقصات وتأدية القصيدة تارة أخرى.

وعلى مقربة من الرجال تتشكل النساء صفا واحدا مستقيما ويؤدين رقصات جميلة، توافق الإيقاع العام الذي يصدر من الرجال قولا ولحنا ورقصا.

١٤ - الشمرة: وتتعاطى هذا الفن القبائل الصحراوية «اعريب» خصوصا في امحاميد الغزلان، حيث يجتمع المشاركون في دائرة تتوسطهم فتاة راقصة. ويكلف أحد المشاركين بالعزف على الكدرة لضبط الإيقاع وإنشاد القصيدة بصحبة باقي أفراد الفرقة في آن واحد.

وإيقاعات فن الشمرة متسارعة منذ البداية لتداعي التدرج الذي تراعيه باقي الفنون الأخرى، وتستغرق وقتا طويلا حسب القدرة البدنية للمشاركين.

١٥ - اكناوة: وهي موسيقى روحية يعتبرها البعض فنا دخيلا ذا أصول أفريقية يرجع أصله إلى دولة كينيا ويؤديه «العبيد»، ويشارك فيه الرجال والنساء أحيانا، حيث يشكلون صفين تتوسطهم جماعة قليلة من العازفين على الطبول والقراقيب.

ويضبط عميد الفرقة الإيقاع بطبل ضخم يدعى «الدندون»، أما بقية الرجال فيستعملون القراقيب حيث يؤدون أبيات القصيدة، وتعيد النساء - إذا حضرن - اللازمة بعد كل مقطع.

بعد التعريف بهذا الإرث التاريخي، تبقى مجموعة من الأسئلة المفتوحة تفرض نفسها لعل أهمها، كيف ننقذ تراثنا الشعبي بشكل يحولها عما يراد لها من تشويه للوعي وتزييفه؟ كيف نحول هذه الفنون من الوظيفة الأثرية والسياحية التي تسند إليها رسميا إلى الوظيفة الاجتماعية التي يجب أن تبقى مؤدية لها داخل منتجيها؟ ◆

"الرسمة هي أم الفنون الدرعية وأهمها، من حيث القيمة الفنية والجمالية والإبداعية، وهي عبارة عن قصيدة زجلية طويلة ذات قالب شعري خاص ينظمها شاعر بالفطرة ويرويها عنه الرواة"

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

الجاذبية + الآخرون - ديريك أوغبورن

ألا تكون العولمة عنفا؟ ألا يكون الفن عنفا بدوره؟ وماذا عن العولمة والفن؟

حول هذه الأسئلة أعقد الكلام، طالبا منه الوقوف عند تعالقات الإنتاج الفني بما يحيط به وينبني عليه ويصب فيه. ذلك أن الخطاب عن الفن (على أنواعه) لا يتوانى في إخفاء وجوب هذه العلاقات، خصوصا بعد أن تحكمت فيه نظرية خالصة، مجردة، سحبت أسباب بناء الفن من النقاش، من الجدل، وجعلتها متعينة في ضربة ريشة فنان، أو في صراعات «فكرة» مع أخرى، من دون البشر أنفسهم، والفنانين قبل غيرهم، ومن دون ما يفعلونه ويطلبونه في الفن ومنه. ألا يجري بذلك «تجهيل» الفن عما يوجبه؟ ألا يكون ذلك تخفيفا أو إخفاء للعنف الرمزي الواقع حكما بين الفنانين، قبل أعمالهم الفنية نفسها؟

لانزال في حاجة إلى طرح الأسئلة

العنف بين العولمة والفن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. شربل داغر - لبنان

لو شئت تجميع صور متناثرة في مشهد دال على عدد من الفنون، بين أدبية وتشكيلية وغيرها، لوقعت على مشهد متنافر يصعب الجمع بين أطرافه، ما هو فعل دال في حد ذاته. وأول تحققات هذا التنافر أجدها في درجات ووتائر الصراع العنيف، الرمزي وغيره، بين الأدباء والتشكيليين، على سبيل المثال لا الحصر. فلقد انقضى الزمن الذي كان يجمع بين أدباء، ولا سيما بين شعراء، حول «مدارس» أو «تجمعات» شعرية، ويكاد يختفي بدوره زمن الصراع العصبوي أو «الشللي» بينهم. وتكاد تكون الخلافات أو ظواهر «الأدباء المنشقين» (في التجارب الاشتراكية السابقة) العلامات الأخيرة في هذه الصراعات، التي لم تسعّرها من جديد «آيات» سلمان رشدي «الشيطانية». هذا ما يمكن قوله في الرواية، كما في السينما، بل حتى في نطاق الأغنية وغيرها، حيث لا نشهد خلافات حادة بينها، ولا تأسيس أساليب ومدارس وغيرها، ولا ادعاء هذه على تلك بأنها «السباقة» أو «المجددة» أو «الطليعية» وغيرها من الأسباب الواقعة في طلب التصدر بين أقران الوسط الفني الواحد. أما المشهد التشكيلي فمختلف تماما، يكاد يستجمع وحده حدة التعبيرات العنيفة، فلا تنقضي سنوات قليلة أو عقد من الزمن حتى يتم الإعلان عن مدرسة جديدة أو تيار طليعي أو جماعة متقدمة، على خلاف ظاهر بل مفتعل أحيانا مع ما سبقها، ومع ادعاء «بكارة تشكيلية»، مفتعلة هي بدورها. وهي خلافات عنيفة في دعاواها وخطاباتها، وتنبئ عن حدة في الصراع الرمزي، في تداول العنف. فما مبعث هذا كله؟

وجب، بداية، الوقوف بل التأكد من حدوث هذه التعبيرات الفنية، وهو ما يمكن أن نلتمسه في مراجعة أعمال التشكيليين الغربيين في العقود الأخيرة، بل منذ الانطباعية واقعا. فما أطلقته هذه «المدرسة» من جدل وصراع بين فنانين «ملعونين» و«مكرسين»، وما تبعه خصوصا من ولادات متتالية من «المدارس» يدل على أن «حدوث» العمل التشكيلي بات واجب الاقتران بإعلان قطيعة، بإعلان «قتل» رمزي للأب، بل للأخ الكبير في الغالب. إذ لا تنقضي سنوات قليلة في هذا العقد أو ذاك من دون أن يجري الإعلان عن «ثورة» جديدة في التشكيل، فيما لا يعني انتساب شعراء أو سينمائيين أو موسيقيين وغيرهم إلى أوساط هذه المهنة أو تلك سوى إعلان قيد نفوس جديد، ولا تصاحبه مواكب ضجيج صاخب.

يثير التحقق من هذه الحالة أسئلة جديدة، ليس أقلها الوقوف عند أسباب العنف التي توجب هذه التغيرات، أو طلبها بين الفنانين، وفوق سطوح أعمالهم الفنية. وتزيد من غرابة هذه الأسئلة، بل من حراجتها، ملاحظة الأسباب التي قد تكون في خلفية خفوت العنف في ممارسات فنية، واستعاره في التشكيل تحديدا. فلو جرت استعادة المشهد قبل عقود وعقود، بل منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ابتداء من فرنسا تحديدا، لجرى التحقق من لزوم العنف في القصيدة، في بنائها، في مخالفتها لأصول الشعر ولأسباب تذوقه، وهو ما بلغ في «فصل في الجحيم» لرامبو تفجره العنفي الرمزي واللغوي الأشد، وما اتخذ مع لوتريامون صيغة «سوداء»، وسلبية، للجمالية والشعر. وهو ما يمكن تتبعه وتعقبه - لو شئنا أيضا - في موجات ومدارس لم تطلب من الأدب أن يكون أداة عنف وحسب، أداة رفد عنفي للعنف السياسي، وإنما طلبت أيضا من مدونات الأدب، من سطح علاماتها، من نظام تركيبها، من استحساناتها واستقباحاتها في الذوق والقيمة، أن تكون موضوع معالجة، «تفجرها» وتطلق «مكبوتاتها»، عدا أنها تبسط معالم جمالية مغايرة، أشبه بجنة موعودة لغير الممكن، للمستحيل، لما لم يقل بعد. وهو ما أدى مع فيلسوف مثل هايدغر وغيره، إلى الحديث عن «الفن الكبير»، الذي هو الشعر، بوصفه «كاشف الحقيقة»، بل كاشف الوجود نفسه.

كان للأدب، إذن، وللشعر خصوصا، مثل هذه الحمولات العنيفة، ومنها طلب قول الحقيقة، قول المستقبل، فضلا عن تحرير الكائن نفسه، فيما كان الفن التشكيلي يستظل، بعد المعبد الديني والقصر، حماية المتحف وصالة العرض، فضلا عن صالونات البيوت. فما يستوقف في مسار الفن هو تعلقه بالبيت الاجتماعي، من معبد وقصر وصالون فردي ولكن مثل مساحة عرض متحفي، أي للغير، وهو ما أوجده في علاقة تمثل فني مستديمة لذوق صاحب البيت الاجتماعي. هذا ما يمكن قوله في فنون مادية عديدة طلبت دوما قبول صاحب البيت لها، أن يضعها صورة اجتماعية - بدلا عنه. هكذا قلما نقع - لو عدنا إلى لوحات وتماثيل عديدة سابقة - على أعمال فنية عنيفة، صادمة، أو «قبيحة» أو «ملعونة»، فكيف انقلبت الأحوال، وبات التشويه والتفتيت والفن «الفقير» وتثبيت النفايات والمتبقيات فوق سطح اللوحة اللماع مقصدا للعمل الفني؟

أكتفي بطرح وجه من أوجه هذه المسألة، وأؤجل تلمس الجواب عنها، طالبا الوقوف عند سبب آخر فيها، وهو لزوم المعنى للعمل التشكيلي، ما أصوغه في عدة أسئلة: ما الذي يجعل المعنى لازما لكي تكون اللوحة ذات وجود راجح في حسابات الفن وقيمه؟ ممّ تتأتى «الصفات» التي يجري إطلاقها على العمل الفني؟ أتتأتى من العمل الفني نفسه، أم من طبيعته، أم من حضوره المادي، أم من مثوله (أي من التفكر في مبادئ وأسس تسبقه في التصور، مستقاة من النظام الثقافي، ومن التفلسف خصوصا، وتتعين في العمل الفني)؟.

يمكن طرح أسئلة عديدة، وتظهر مساعي الأجوبة عنها أن العديد من الأعمال الفنية في

العقود الأخيرة يتعين في أعمال لا تعدو كونها تحققا ماديا لما هو في أساسه «فكرة»، أو «حاصل تفكيري» جرى التوصل إليه خارج العمل المادي نفسه، في التفكر وفي التوصلات. وما لبث الفنان أن «أسقطه»، إذا جاز الوصف، فوق سطح أو حامل مادي، أو في بناء مادي بعينه.

وهو ما أتحقق منه في العمل التشكيلي نفسه قبل دعاويه لنفسه، وتبريراته أو مسوغاته النظرية أو التسويقية لما يقوم بعملانه. وزائر المعارض لن يجد صعوبة في تعقب أصول هذه الممارسات التشكيلية المختلفة، إذ إن العديد منها يبدو محدود الإبلاغ إن لم نقرنه بما يسنده، أي في النظام الثقافي، في الخطاب. إن قراءة هذه الأعمال تحتاج إلى وقفات تفحصية، وإن سريعة، وهو ما أطرحه في أسئلة بسيطة وأولية: ما الذي كان سيحدث لباريسيين، قبل خمسين سنة، لو وقعوا، مثلما وقعت ذات يوم، في باريس، على الفنان كريستو (Christo)، وهو «يرزم» جسر «بون - نوف» في باريس؟ ماذا كانوا سيقولون عن صنيعة هذا؟ وماذا كانوا سيقولون عن صنيع التشكيلي الآخر بورن (Buren)، الذي عمد في السنوات عينها إلى تصميم أجزاء من أعمدة، وفق شرائط لونية، بيضاء وسوداء، وأقامها إلى جانب غيرها من الأعمدة التاريخية، في إحدى ساحات «القصر الملكي» في باريس أيضا؟

والعمل التشكيلي لم يعد صنعا، ولا يستدعي مهارات، مثلما كان منذ قرون وقرون، وفي غير ثقافة وحضارة، وإنما بات صانعه يحتاج إلى خبرة ثقافية قبل ثقافته الصنعية، إذا جاز القول. وله أن يكون عارفا بالزاد الثقافي والتشكيلي الحاصل، وأن يعين حصته منه، ابتداء من تحديد موقعه فيه. هكذا ترى التشكيلي قارئا في الكتاب قبل الوجود، ويتحقق من الأفكار قبل معاينة الأشكال والمشاهد والألوان، ويواقع الطرفة قبل أن يتميز عن أقرانه في رسم ثنيات الستائر، على سبيل المثال (التي يخصها ليوناردو دافنشي بصفحات بل بفصول في كتابه الشهير «نظرية التصوير»).

هذا يدل على طلب تصوير شديد الاختلاف عن سابقه، ما يجعل اللوحة قيد تأسيس دائم، متماد، ويبدو الفن مثل ابتداع متجدد للفن نفسه، على أن أسباب تجديده واقعة في تشريع الفن نفسه، في تسويغ أسبابه النظرية. ولا تعدو ممارسة الفن أن تكون، والحالة هذه، ممارسة في «نظرية» الفن نفسها، قبل أن تكون صنعا جديدا. هذا يدعو إلى مزيد أسئلة تتناول السعي إلى فهم دواعي هذه الحمية الشديدة حول الفن وبه.

هذا ما أجده في سعي مشدد إلى «التمايز»، وإن مفتعلا في أحوال عديدة، مثل التظاهرات الصادمة التي تتحدث عن الهتك في مساحات عرض تجري الدعوة إليها في بطاقات إعلانية، وعن فن «فقير» في صالات وثيرة في متحف، وعن تشويه صورة مارلين مونرو أو «الموناليزا» ولكن بما يجعل العمل المشوه لها أوسع انتشارا من ملصق إعلاني. وهو «تمايز» يعبر عن شدة التنافس بين أفواج الفنانين بعد أن باتت «قواعد الفن» (وفق عنوان كتاب لبيار بورديو) تقضي بترويج اسم الفنان، على أنه صاحب «ماركة تجارية»، وتثبيت «سحره الإبداعي». وهو ما يظهر الفنان مسوقا أول، وفق قواعد المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي، لعمله، أي لاسمه التجاري واقعا.

وقد تكون حكاية «مبولة» (l'urinoir) الفنان مارسيل دو شان (Marcal Duchamp) تدشينية في هذا السياق: فقد قام هذا الفنان في ثلاثينيات القرن الماضي بنقل مبولة عمومية، من حيث هي لخدمة حاجات الإنسان، إلى صالة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
سماء برتقالية محمرة وأربع طائرات - مادلين ستريغبرغ

عرض، مكتفيا بتثبيت اسمه عليها: أصبحت «المبولة»، من دون أي معالجة صنعية أو تحويلية لها، عملا فنيا، وبهذا الفعل وحده، أي بتبني الفنان لها، هذا التبني أجراه غير فنان بعد دوشان، وتمثل في العديد من التجارب التشكيلية التي اعتمدت، بعد تقنية «التلصيق» (collage)، تقنيات أخرى طلبت منها قصر فعل الفن على تكفل الفنان وحده بهذه العملية، معوضا بتوقيعه (مثلما يقال في ميدان «الخياطة الراقية» عن «توقيع» المصمم، أو «لمسته» الخاصة)، عن أطراف العملية التكريسية الآخرين، الذين كان لهم، في دورات الفن السابقة، أن يساهموا في التكريس وفي جعله محل تداول جار في الزمن، وعلى اختلافات بين المتذوقين والنقاد والفنانين والشراة وغيرهم.

ولم تتحصل للفنان مثل هذه القدرة - التي تتشبه بفعل الخلق التام، (ex nihilo)، كما قيل في اللاتينية القديمة في فلسفة النشوء، أوفي تعيين صفات الخالق الرباني - لولا تواطؤ بات ميسرا بل مطلوبا بين المتاحف - بين بعضها واقعا - وبين الفنان طالب التكريس. فلقد قامت مؤسسة المتحف، منذ نشأتها في أوروبا في القرن الثامن عشر، على تأكيد دور حافظ وختامي للأعمال «الخالدة»، أي المكرسة في التداول العام، بين الشراة والنقاد وكتب التاريخ الفني، مخلية لصالة العرض دور العارض والوسيط والبائع وغيرها من عمليات تداول جارية، وخاضعة لتقلبات ومضاربات ومراجعات بالتالي. كان المتحف وصالة العرض يتكافلان ويتمايزان، فكيف إذا استبدت بالمتاحف وبأسباب تأسيسها، وبمديريها، حاجات ومطالب تؤدي إلى خلط بين هذين الدورين؟

هذا ما أصاب عددا من المتاحف نشأت خصوصا في النصف الثاني من القرن العشرين، وتخصصت في أدوار عرض تساهم في التكريس، في «التخليد»، فيما هي تتولى العرض، بل التعريف أحيانا بفنانين أو تجارب أو مدارس، ناشئة أو قيدالتداول الأول في مجتمعاتها. هكذا جرى تأسيس متاحف لـ «الفن الاختصاري» (minimal art)، أو لغيره، فيما هو قيد التطارح بعد. أو جرى تنظيم معرض لفنان مغمور في «مركز بوبور» للفن الحديث، وهو أكثر مكان فني جماهيري، في العالم كله ربما. وهو ما يمكن قوله كذلك في عمل جهات أخرى، لا تقل تكريسا عن المتاحف، وهي وزارات الثقافة والبلديات وغيرها من الجمعيات التي تكفلت بمشروعات فنية هائلة، لا سيما في أوروبا: ما كان لكريستو وبورن وغيرهما من الفنانين أن يتحكموا في شوارع وجادات ومعالم تاريخية أو رمزية في هذه المدينة أو تلك، لولا «سماح» هذه الجهات الرسمية بها، بل تمويلها وتنظيمها لها. وما قام به الفنانون في هذه الأحوال لا يقل عن مصادرة الفضاء العمومي، فضاء الذاكرة أو الأرض، مثلما فعل فنان دهن مرتفعات جبلية في سيناء تأكيدا لتوقيع السلام بين مصر وإسرائيل في العام ١٩٧٩. فالفنان يطلب النفع الهائل من الموقع

المصادر ماديا ورمزيا، ويطلب بلوغ دعاية واسعة لنفسه، انطلاقا من عمله الذي له عرض جسر أو جبل، وحجم مظلات عملاقة في جزر يابانية، وغيرها من سياسات الإدهاش والتغريب والصدمة التي هي في أساس التسويق والاستهلاك.

لهذا يبدو الحديث، عند بعض هؤلاء الفنانين، عن نبذ التقاليد البورجوازية في الفن، مخفيا لحقيقة أعمالهم الفعلية، أي تعويلها الشديد على الدولة بدل المقتني الفردي، في نوع من العودة الارتدادية إلى ما تخلص منه الفن في أوروبا، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أي نظام «الرعاية الفنية»، أو الدعم المادي القائم على «تكليفات» مسبقة يجريها المتنعم على الفنان، وفق علاقات ولاء واستخدام. تتبدل العلاقة الجديدة عن سابقتها، إذ تتعاون المؤسسة التكريسية الجماهيرية مع الفنان، أو يتواطأ معها، في نوع من التكافل بينهما: توفر له إمكان الإنتاج المادي لمشروعاته العملاقة والمكلفة، بما فيها السماح له باستغلال مواقع عائدة إلى ملكية الجمهور والدولة، فيما يوفر الفنان لها، بلعبته العرضية «العجيبة»، جلب زوار وزوار، ولا سيما من لم يألفوا بالضرورة زيارة صالات العرض، ولا المتاحف كذلك.

هكذا ينقلب الفنان، في خطابه، على صالة العرض، إلا أنه لا يطلب أقل من الشارع أو الجسر بديلا لها. وهكذا يندد الفنان بسطوة البورجوازي على العمل الفني بوصفه مقتنى من مقتنياته المحتملة، إلا أنه لا يطلب أقل من أن تصرف له الدولة، ممثلة بهذه المؤسسة أو تلك، ملايين من ميزانيتها لأعماله التالفة (إذ لا يبقى منها، في أحوال كثيرة، سوى صورها المحفوظة). وما لا يقوى عليه الفنان في التداول الاعتيادي، أي الفوز بمقابل مادي واعتباري لقاء بيع عمله وعرضه، من قبل الأفراد، ومن جيوبهم ونظراتهم وتعليقاتهم، يأخذه (الفنان) منهم، ولكن في طريق مواربة، ليس أقلها التعويل على ضرائبهم نفسها. وما كان ممكنا في علاقة تداول بين شار وبائع أصبح إلزاميا، إذ لا تستشير المؤسسة راي المواطن بالضرورة في صرف ميزانياتها (أي ضرائب المواطن عمليا) على هذه الأعمال الفنية. وما كان يخضع من الأعمال الفنية لعقد طوعي في الشراء بات أشبه بالعقد الإكراهي، بل بنوع من «السرقة المستورة»، إذا جاز القول!

ويتبين لنا، من مراجعة واقع هذه الأعمال وواقع خطاباتها عن الفن وعن نفسها، أنها تستعيض بصيغة الفن السابقة، البورجوازية التداولية، صيغة ماضية وإن في أشكال جديدة: يجري فيها التحكم في المتذوق أو بفرض الأعمال عليه بدل تشجيعه على الخيار والمبادرة، كالإقدام على زيارة معرض أو المخاطرة بشراء عمل. كما يجري فيها أيضا التعويل على صدمة الجمهور العابر في شارع، وعلى تعليقاته السريعة، والرفع بالتالي من صيت الفنان، بدل أحكام الناقد والمؤرخ التي هي قيد التطارح.

وما يبدو عنفا، وصدمة، وانقلابا على جمالية سابقة أو مكرسة، وعلى اعتيادات اجتماعية موروثة، لا يعدو كونه، واقعا، نوعا من الممالأة، من التواطؤ الضمني، بين فنان ومؤسسة راعية في جملة ما ترعاه - ومهما كان «ترفعها» الفني - للأنا العليا، لخطاباتها وقيمها وممنوعاتها في المجتمع وبين الأفراد والجماعات: ممالأة، إذن، بين الفنان و«راعية القيم»، بما يبعد العلاقة بينهما عن أن تكون نوعا من التعريض بالقيم هذه وبمرموزاتها، وبما يبعد الفنان عن أن يكون في وضعية المتحرر منها. إلا أن هذا لا يغيب

حصول تغير في علاقة سابقة، تحكمية بمعنى ما: يتحكم فيها المقتني البورجوازي بالعمل الفني، وصالة العرض بالفنان، والناقد والمؤرخ والصحافي بالعمل الفني، لجهة «تبريره» و«تسويغه» و«تسويقه».

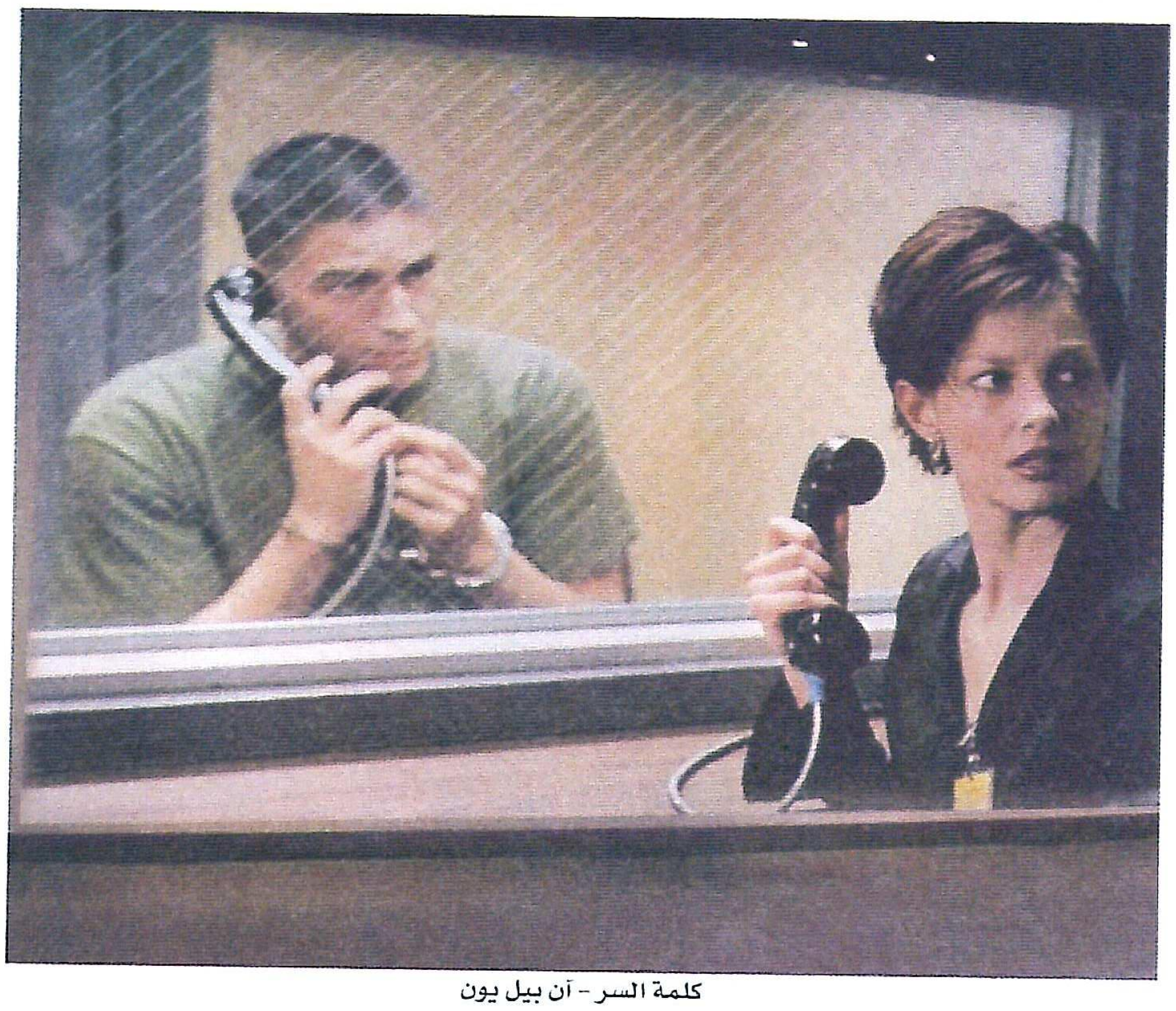
التغير في العلاقة، إذن، يؤدي أساسا إلى خروج المتحف عن دوره التقليدي (الحفظ النهائي للأعمال الفنية المكرسة)، وتطلعه بل اضطلاعه بدور «توجيهي» للفن، بما يعنيه من ترويج لفنان أو لـ «مدرسة» أو لتيار أسلوبي أو جمالي، هي قيد التطارح والتصارع في المجتمع. وهو ما فعله في نهايات القرن التاسع عشر صاحب صالة العرض في مدن أوروبية مختلفة، مثل دوران - رووبل في باريس، حيث إنه بات الراعي والساهر والمراقب خصوصا لما يقدم إلى جمهور الشراة، فيطلب من الفنان التقيد أو الامتناع عن عملان هذا النسق من الأعمال أو غيرها. وهو دور «توجيهي» باتت تطلبه بدورها مؤسسات وهيئات عديدة معنية بالتمثيل السياسي للمواطن وبإدارة الشأن العام ومصلحة الجمهور، وهو ما نعرفه عن دور الفن، على سبيل المثال، في غير تجربة غربية، في تنشيط أعمال فنانين مهمشين، أو حفدة آباء مهاجرين، طلبا لـ «دمجهم» - هم وعبرهم أقرانهم - في المجتمع الجديد.

وهذا التغير يصيب بدوره الفنان، أو يطلبه على هذه الصورة، ذلك أنه يسعى إلى تكريس «مسرَّع» إذا جاز القول، قوامه الإقرار المعجَّل بفنيته من قبل المتاحف أو الجهات «الداعمة» (بدل التعويل البطيء، من دون شك، للتكريس الماثل في الخطاب والجدل والتنافس وغيرها)، وقوامه أيضا فرض هذه الأعمال على الجمهور (بدل زيارة صالة العرض الفردية والطوعية).

ولا يمكن لهذه العلاقة الجديدة أن تنتظم من دون فائدة أكيدة ومستورة في آن من الطرفين، أي من الفنان ومن المؤسسة الراعية: فما يطلبه هذا تطلبه تلك، أي جلب الجمهور العريض، أو فرض الفن عليه. وهو ما يلزم العمل الفني بصيغة مبسطة و«خاوية» في آن، بصيغة تتيح لأي عابر طريق أن يكون متذوقا بل «متلقيا» للعمل الفني، فضلا عن أنه يحمل البناء المبسط للعمل الفني ما يشاء من تعبيرات ومعان. وهو ما نلقاه في الحركات البنائية البسيطة لكثير من هذه الأعمال، إذ لا تتعدى بعض الشرائط الزخرفية الهندسية ذات اللونين عند بورن، وترزيم جسم مادي عند كريستو، وتبديلات خفيفة في الشكل عند كثير من الأعمال الفنية التي تعتمد على الزيغ البصري.

تُنبئ هذه التغيرات، وتصدر كما تصب في مناخات اعتقادية جديدة تريد من الفن البصري أن يكون منشئ طقوس مدنية جديدة، تستجمع الجمهور العريض من جديد بدل تفرقه الإفرادي، الوجاهي، أمام العمل الفني (سواء في البيت أو في صالة العرض أو في المتحف). وهو ما نراه في هذه الأعمال، في أحجامها الكبيرة وبساطة أشكالها، إذ تتيح بل تطلب رؤيتها عن بعد، وتنتهي بذلك العلاقة التأملية، الفاحصة، القريبة، التي كانت قد جعلت من اللوحة بديلا عن ورقة الكتاب.

إن هذه الانتقالة توافق، عدا أنها تندرج في أسباب الذيوع الجماهيري، كما تمثل في الفيلم والملصق والإعلان وغيرها، إذ بات العمل الفني قابلا لهذا النوع من الذيوع، وعلى أوسع نطاق. كما يكشف هذا التوافق عن تعالق هذه التغيرات الفنية بالتكنولوجيات الجديدة، وبإمكاناتها العملية، فضلا عن نمط الحوار الذي تطلبه مع


كلمة السر - آن بيل يون

من تتوجه إليهم. ماذا للعولمة أن تكون، بالتالي، في تأثيراتها الفنية؟

كان للتشكيل أن يشهد مثل هذا التسارع، مثل هذا التدافع أمام بواباته، بفعل شمول الفن وانعقاده ابتداء من نهايات القرن التاسع عشر، في مشهد يكاد يكون واحدا، أي معولما قبل الساعة. هذا ما سبق لي درسه في «غزو» اللوحة المزدوج: غلبتُها على غيرها في الفنون المادية، وغلبتها كذلك على فنون غيرها من الشعوب والثقافات، وبلوغها بيئات عديدة من اليابان إلى البلداان العربية وغيرها.

ففن اللوحة الزيتية (اختصارا وتمثيلا لهذا النمط من الفنون البصرية الأوروبية المصدر) «تَعولَم» قبل الوقت، إذ بسط سيطرته الجمالية والعملانية على غيره من الفنون: باتت مقاسات اللوحة، الصالحة خصوصا للتعليق الجداري، مناسبة لغيرها من الأنواع والصيغ الفنية، مثل الرسم والمحفورة والصورة الفوتوغرافية وغيرها، وباتت اللوحة مثالا جماليا لغيرها (أي أن تكون نافذة أو مرآة عاكسة انطلاقا من معاينة الوجود). وهو مثال تاريخي (ويمكن سوق غيره أيضا) يدعو الدارس - أنا على الأقل - إلى أن ينظر إلى العولمة نظرة مختلفة، لا تقرنها بـ «عاصفة صحراء»، أو بحديث تلفزيوني عن «نظام عالمي جديد»، وإنما تنسبها إلى حراك دولي، بما فيه من عنف وغلبة وتسويات مؤقتة وخلافها، بمواد وأساليب قديمة متجددة. فإذا كان المطلوب من الحديث عن العولمة الحديث عن بلوغ الاتصال بين البشر والثقافات مبالغ واسعة ومسرعة من التعارف والتفاعل والسيطرة والتأثير وغيرها، فإن هذه العولمة ما فتئت البشرية تعرفها وبوتائر متباينة، تختلف بين «البريد» و«التلغراف» والفاكس والتلفون النقال وسواها. وهو ما يمكن قوله كذلك في «عبور» سحنات آسيوية إلى مزوقات عباسية، أو غيوم صينية المنشأ إلى المزوقات عينها.

«تعولم» الفن التشكيلي منذ نهايات القرن التاسع عشر، بل تعولم، وفق الصيغة نفسها، غير فن بصري، تبعا لوسائل فنية واتصالية جديدة، ما نلقاه في تلخيص مركز سريع في فنون الذيوع الجماهيري (mass media)، أو في العقود الأخيرة في فنون الاتصال الجماهيري mass communication). ولو شئت الاختصار أيضا لوجدت في الحاسوب (الكمبيوتر) الأداة الأميز في التعبير عن هذه العولمة، «المتفاقمة» حسب أحد الدارسين. ولا نجد صعوبة في التحقق من أسباب التعالق والتوافق بين تكنولوجيا الاتصال هذه بأنواعها وأساليبها المادية المختلفة، وبين بزوغ أنماط جديدة في تصور وبناء العمل الفني. وهو ما أجمله - على عجل أيضا - في عدد من التحققات ليس أقلها الانتباه إلى دخول هذه الوسائل في إنتاج العمل الفني (من استعمال صورة الحاسوب إلى تقليد اللوحة «الشديدة الواقعية» لتقنية التصوير الفوتوغرافي، مرورا بـ «فن الفيديو» وغيرها).

بل يمكن التحقق أكثر إذا انتبهنا إلى قول هربرت مارشال ماكلوهن (Herbert Marshall Mucluhan) الشهير بأن «الوسيط المادي هو الرسالة» التي يذيعها الوسيط نفسه؛ أي أن الوسيط نفسه هو الذي يفرض أو يتحكم في مضمون ما يذيعه وينقله. وهو قول قابل بل صالح لدرس العديد من الأعمال التشكيلية، حيث يبدو العمل الفني حاملا للوسيط نفسه ليس إلا، بل يصعب التمييز بين الوسيط وما يحمله، حتى أن الحمولة لا تعدو أن تكون الوسيط المادي نفسه.

هذا ما يغيبه الخطاب عن الفن في الغالب، خالصا إلى كتابة تجد في اللوحة، في مبناها، في الخلاف بينها وبين سابقاتها، «أصل» الاختلاف والتغير، وسندا للتاريخ بالتالي. بل يجد الخطاب هذا في «العنف» مصدرا أكيدا لتعبيرات الفن، على أن الفن المولد للعنف والحامل له تبدل بين الشعر والتشكيل، بين القرنين، التاسع عشر والعشرين.

فلو طلبت الوقوف عند علاقات الفن بالعنف لوجدتها لازمة، بل موضوع مدح في عدد كبير من خطابات الحداثة الظافرة ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. هذا ما درسته جوليا كريستيفا في كتابها «ثورة اللغة الشعرية»، بعد أن تحققت من حصول ممارسات إنتاجية، لدى شعراء خصوصا رامبو، لوتريامون وغيرهما. باتت توجب الجمع بين العنف التاريخي والعنف الثقافي، من دون أن يعين بالضرورة لزوما سياسيا بالمعنى الحزبي المتزمت، ولا حتى الإيديولوجي المشدد. وهو الخطاب الذي بلغ الخطاب الثقافي العربي بعد قرن، مع لزوم «الثورة» في الشعر، والتي تصاحبت مع دعوات إيديولوجية أو ثقافية داعية إلى «التجاوز» و«التخطي» و«الكسر» و«هتك الممنوعات» وغيرها.

الفن العربي الحديث بقي بعيدا عن خطاب العنف الجمالي والرمزي، إذ انشغل بما هو لازم له، وهو تبرير قيامه، وتأكيد الاحتياج إليه في مجتمعات وبين أوساط لم تكن قد تهيأت له قيميا واجتماعيا وماليا كذلك. ولو جرى استعراض العديد من العمليات والوقائع والممارسات الداخلة في نطاق التشكيل العربي لوجدنا أنها لم تبتعد عن تسويق دواعي قيامها الناشئ. وهو ما تمثل في نفعية شديدة جعلت اللوحة العربية تنساق لأن تكون مرآة مغرية للأعيان و«الخواجات» وسيدات «المجتمع المخملي»، أو حاملة تعبيرية وزخرفية واجتماعية ووطنية وغيرها لما هو مائل في القيم العليا لخطاب الجماعة (ما اتخذ شكل الحديث عن قضايا أخلاقية، مثل صور المآسي الاجتماعية، أو صور «تتريث» (من «تراث») الحاضر والفن، كما أطلق عليها). عاش الفن العربي الحديث واعتاش من تدبير أسباب لهذه الذرائعية، بل من تبرير ما يقدم عليه. وهو ما قلته ذات يوم عن أحد الفنانين العرب: «يرسم كما لو أنه يعتذر».

فالمتابع لعدد من الإنتاجات العربية يرى أن ما يقال عنها، ولا سيما في تقديمها، ومن منتجيها أنفسهم، ينحصر في الغالب في تبريرها: فالإقدام على إنتاج لوحة، أو إصدار رواية، أو الدفاع عن مسرحية بعينها، يصاحبه، عند عرضه على المتذوق العربي، كلام عن الحاجة الأكيدة إليه، وأنه حاجة مبررة بالتالي. وهو إذعان يتخذ شكل التبرير في أحسن الأحوال.

إذعان إلى ما تقره تقاليد، ثقافية واجتماعية وقيمية وغيرها، ويصيب طبعا الإنتاجات الجديدة، «المتوطنة» الجديدة في ثقافتنا وسلوكاتنا، بدليل أنها تصيب الرواية والقصيدة الحديثة والمسرحية وغيرها من الإنتاجات التي «دخلت» إلى وجودنا في القرن التاسع عشر. وتُظهر العودة، إلى الكثير من الطروحات التي ذاعت وانتشرت عن هذه الإنتاجات الجديدة، بأنها سعت غالبا إلى تبرير وجودها «الغريب». هذا ما يمكن التحقق منه في دعوات عديدة وافقت اللوحة: هذا ما يقوله دعاة «الحروفية» عموما، أي استلهام الحرف العربي في اللوحة العربية الحديثة. وهذا يصح في إيجاد أصول نثرية لـ «قصيدة النثر» في الأدب العربي القديم، ولا سيما في كتابات المتصوفة. وهذا ما قال به بعض الروائيين عن تعويلهم على أسلوب «ألف ليلة وليلة».

إنها دعوات «التتريث» التي صاحبت الكثير من إبداعاتنا العربية الجديدة، والتي تسعى إلى تبرير حصول مثل هذه الإنتاجات. هكذا يصبح المبدع مقيدا سلفا، ولا يستحق لقبه بالتالي. فهو لا يقترح واقعا وإنما يعرض ما هو مسبوق في التقليد. وهو لا يفاجئ، بل يفيد أن ما يقدمه مسموح به ومقبول من الجماعة. ويصبح الإبداع أقرب إلى ارتكاب جريمة، منه إلى تجديد طاقة التجديد. فمتى يتوقف التشكي والتظلم من الآخر؟ ومتى يكف هذا الشعور بخيانة الذات، وبعقدة الذنب هذه؟ وهو ما يجوز طرحه وفق السؤال التالي: هل يكفي «التتريث» إزاء العولمة المتفاقمة؟

لا يوازي القول بـ «التتريث» سوى القول بـ «التعولم»؛ وهما قولان أرى فيهما دعاوى إيديولوجية ليس إلا، في هذه الوجهة أو في تلك، وبعيدة عن الفن نفسه، تتلهى بقشور الكلام وتقعد في طمأنينة التقليد. فما نسميه بـ «العولمة» لا يعدو كونه «النفوذ الممتد» في منزعه العنفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوسعي والأكيد. وهو ما يمكن التحقق منه في انتشار الأفكار والمشروعات التشكيلية، بعجلة غربية، لا توازي سرعة اعتمادها سوى سرعة التخلي عنها. وهو نفوذ ممتد، أو تأثير متماد، لن يقوى على دفع هذه الحركة، على أن يجعل من البينالي التي ينظمها، ومن صالات عرضه، ومن قوة التداول فيه، منبتا نشطا للفن. فهناك من ينتج هذه العولمة ويدفع بها وفق هذه الوجهة أو تلك، وهناك من يقبل على استهلاكها ليس إلا، أو على محاكاتها في صور رتيبة.

ويعنيني في هذا المجال أن أتوقف عند وجه وحسب من أوجه هذه العولمة، وهو السؤال عن المشاركة في صنعها، وعن مفاعيلها. ولو طلبت التوقف، لوجدت الدارس يحار في تتبع المشهد التشكيلي العربي، بين رحيل فنانين ومجيء غيرهم وتعاقب الأحوال الفنية نفسها، حيث إنها تفتقد التغيير في التتابع، والتجدد في الاستمرارية. فنحن نشهد تغيرات تصيب أحوال اللوحة العربية، من دون أن نتعرف، فوق سطحها التصويري، على ما يدل على سابقها. فهي لوحات متتالية زمنا، لا أسلوبا، والفنانون آباء، بهذا المعنى، من دون أبناء، ولا أحفاد.

وهي حال غريبة إذا قارناها بما يحدث في الغرب: فنحن نتعرف على لوحاتهم مثلما نقرأ في كتاب، له صفحات مختلفة ولكن متتابعة. والعودة إلى سِيَر فنانيهم تشهد كذلك دخولهم في علاقات بين اتباع وانفصال، حيث للمدرسة الفنية أن تعلن جديدها قياسا وتأسيسا واختلافا مع ما سبقها، وهو ما يفتح المشهد التشكيلي، وما يجعله مشهدا تاريخيا، متجذرا ومتجددا في آن.

فللفن أسباب متعددة تؤكد قوته، لا تتعين فقط في إقبال الشراة، ولا في بناء المجموعات، وإنما أيضا وفي الأساس في علاقات الفنانين بعضهم ببعض، بما يؤلف «حركة» لها ملامح وسبل وتوجهات متعالقة ومتباينة في آن، وهو ما لا أتحقق من وجوده، إذ أقترب من اللوحات العربية، حيث إنها تحكي الانفصال بل التباعد في غالب الأحوال، ولا سيما في العقود الأخيرة. فأنا لا أجد في العمل الفني للفنان العربي الطالع ما يصله بسابقه، ولا بأستاذه في الجامعة أو المعهد، عدا أننا لم نعد نشهد في أي بلد عربي نشأة مدارس أو جماعات تشكيلية جديدة، مثلما جرى الأمر في غير بلد عربي، مثل لبنان والمغرب والعراق وبلدان الخليج وغيرها، في عقود ماضية. مم يتأتى هذا الأمر؟ وكيف نفسره؟

لعلنا نجد جوابا تمهيديا عن السؤال في الإقبال المتزايد لفنانين عرب على الإقامة في الغرب، على العرض فيه، بل على توطن مديد فيه. وهو ما يطلبه كذلك فنانون عرب مقيمون في البلاد العربية. وهي حال قديمة ومتجددة، كما قد يتبادر إلى ذهن البعض، بعد أن سلم فنانونا الرواد مدارس الغرب مثل صالات عرضه ومتاحفه. إلا أن هذا الظن خاطئ، أو يغيب أحوال التاريخ المختلفة، إذ شهدت مدن عربية عديدة في العقود الماضية أحوالا كانت تبشر بتوطن الممارسة التشكيلية فيها، تمثلت في عودة الفنانين - الطلاب العرب إلى بلادهم بعد درسهم في جامعات الغرب ومعاهده، وفي قيام متاحف وصالات عرض محلية عديدة، وفي تزايد أعداد الجامعيين العرب وتنامي الذائقة الفنية في البيت كما في حصص الدروس التعليمية وغيرها من العلامات الدالة: يكفي في هذا المجال الوقوف عند أعداد صالات العرض التشكيلي العربية، وهي تراجعت - على ما تحققت - في غير مدينة عربية، فيما زاد عددها من المدن الخليجية وحدها. ولا يخفف من «قتامة» هذا الوصف سوى تزايد «مجموعات» الفن العربي الحديث المملوكة، وإن من عدد محدود من المالكين العرب.

توغلات هدامة - ربى حلواني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلقد انقلبت الأحوال، وعاد «موسم الهجرة إلى الشمال» إلى سابق عهده، ما يدل لا على قوة الغرب المتجددة والمتعاظمة وحسب، وإنما على تراجع «الأمل» الواعد في بدايات التشكيل العربي، وهو ما يمكن التماسه أيضا في تراجع العلاقات الفنية بين الفنانين العرب أنفسهم، حيث إن الواحد منهم بات ينظر إلى الفن باستقلال عن زميله، وباتوا في الغالب فنانين متفرقين وشاخصين لعروض المدن الغربية. لهذا يمكن القول بأن الفن في بلادنا بات ضاحية لمدينة تقع خارجها، لا المدينة الموعودة، من دون أن تكون هذه الضاحية مجموعة إلا من ناحية أنسابها، في مهارات وحسب، وربما في نجاحات فردية للبعض.

نجد طبعا في «العولمة»، بل في سياسات جهات فنية غربية عديدة، ما اجتذب فنانين عربا متزايدين إليها، مثلما يحصل مع عدد من الطلبة العرب المتفوقين عند تخرجهم من جامعات غربية عديدة. إذ يجد هؤلاء الفنانون في بيئاتهم الجديدة ما يفتقدونه طبعا في بيئاتهم الأصلية؛ وهو ما يكشف وجها آخر من العنف، وجها «بلديا»، يؤدي إلى شيء أكثر من «الحشمة المزيدة» التي تحدثت عنها في أحد كتبي، في معرض الكلام عن قدرة الفن العربي الحديث على قول الممنوع. وتحققت في درسي هذا من أن ما نمنعه من الظهور فوق سطح اللوحة هو ما لا نسمح به في الشارع قبل ذلك. ما يثير مشكلة في قبول الفن في بيئاتنا، أي في قبول قدرته ودوره في العلانية الاجتماعية، بوصفها تجليا من تجليات الحياة الاجتماعية والفردية.

هذا يجعلنا في لحظة ارتدادية عما كنا قد شرعنا فيه، ويقصر الممارسة الفنية على زخرفية بليدة أو على واقعية تشكيلية بلهاء، ما يضع الفنان العربي إزاء معضلة تاريخية قبل أن تكون تشكيلية أو فردية في وصفها أو في حلولها. إذ يجب التمييز، في رسم الحال التاريخية هذه، بين عنف العولمة من جهة، وإغراءاتها وطاقات جذبها الأكيدة، من جهة ثانية. ووجب التمييز كذلك بين مكبوتات الانكماش المحلي، الناتج عن ضغوطات العولمة وجاذبيتها والناتج أيضا عن «المقاومات البلدية» المختلفة لهذه العولمة السافرة والظافرة، وبين عنف الطلب المحلي على السلطة المتسم بخنق الفعل الاجتماعي، ومنه الفعل الفني، في مهده، إذا جاز الوصف.

ولا يصح في وصف هذه الحالة سوى القول: راوح مكانك. مع فارق بسيط، لكنه حاسم، وهو أن غيرنا يتقدم ويتغير. والألفاظ تتغير وحدها، من دون أن تتغير الدلالات؛ تتغير المظاهر، ولا تتغير الدوافع الواقعة خلف السلوكات. فنحن منذ قرن ونيف نتحدث عن التقدم، ومنذ العقود الأخيرة عن «الحداثة»، وغير ذلك من الألفاظ الدالة على «مواكبة العصر»، كما يقال، وعلى التجدد، ولكن من دون أن نعرف ذلك حقا.

فنحن نواكب العصر فعلا، ولكن بمعنى الاطلاع المتفرق والمتقطع عليه، على أنه عصر غيرنا، نواكبه بمعنى أننا نشتري ونستهلك ما ينتجه، ولكن من دون أن نساهم فيه. فلا «برغي» واحدا ننتج في صناعات هذا العصر! ولا إسهام معرفيا، أو ثقافيا، نتوصل إليه، حتى في ميدان تعريفنا بتراثنا أو بثقافتنا المعاصرة. فعلى الرغم من نقدنا المتواصل لـ «الاستشراق»، لا يزال إنتاجنا دونه، عدا أن مرجعياتنا النقدية والمعرفية لا تزال ثابتة في معاهد الغرب وجامعاته ومؤسساته وكتبه عن ثقافتنا.

لمثل هذا التوصيف أسباب عديدة، من دون شك، ولا يمكن اختصارها في قول سريع ومقتضب. لهذا يعنيني الوقوف وحسب عند عائق ثقافي في هذه الأسباب، عائق يتمثل في تصورنا للعالم، لما هو عليه ولما نحن عليه فيه. فلا أحد يجادل، اليوم كما في القرن التاسع عشر، حول أن العالم اختلف عما كان عليه، وعما كنا عليه فيه. إلا أن الأجوبة تختلف بعد هذا التحقق، بعد هذا الوصف: صورتنا عن أنفسنا - أي صورتنا «المتضخمة»، و«القديمة» في أحسن الأحوال - تعيقنا عن أي تقدم وفق سبل العصر، فننفر من الغرب أو نحرد عليه أو نناكفه، ما دام لا يشاركنا صورتنا عن أنفسنا وعن موقعنا في العالم، بدل أن نعمل لكسبه ولإقناعه بوجهة نظرنا وبمصالحنا، أو أن نعمل على تعزيز موقعنا فيه.

يكيلون علينا يوميا أطنانا من الكلام والشعارات حول ضرورة التحصن بالماضي، ويؤدي هذا واقعا إلى إغفال حقيقة العالم أو الغفلة عنها، لا إلى انتهاج السبل المناسبة فيه، وتعزيز حظوظنا منه. وهذا الاستعمال النفعي للماضي لا يعدو كونه وسيلة لمصادرة السياسة ليس إلا، أي للتحكم في رقابنا فقط، ولا يشكل بأي حال استعادة روحية لمعنى أكيد ومغيب.

فهذه «العنتريات»، والشعارات المكرورة والبليدة عن «الماضي التليد» و«المجد الأكيد» ليس لها رنين الذهب الأكيد في أيامنا، عدا أنها «قطع أثرية» في أحسن الأحوال. ولا سبيل لنا سوى الدخول الحاسم في هذا العصر، ذلك أننا بتنا لا تقليديين، ولا حديثين، بل مكرهين وحسب على فعل ما نقوم به. وكان لإكراهنا هذا أن يكون أشبه بالضرورة علينا، ولكن الضرورة المحفزة مثل التي توفرها الورطة لمن يقع فيها، إلا أنها في ثقافتنا وسلوكاتنا تبدو مثل القدر الغاشم في أحوال، وفي أحوال أخرى مثل التغير الطفيف والخفيف الذي نحتال عليه ونقفز فوقه، كما لو أننا سنتوصل بذلك إلى الإفلات منه، فنستعيد حالتنا السكونية والمترددة من جديد.

هكذا نرى الأحوال تتغير فتصيبنا الدهشة، بل الذهول، ونحيل الأمر مرة تلو مرة إلى «عقل عجائبي» يصور لنا الأمور، إذ تتبدل، بضربة ساحر عجيب، فنفهم التاريخ وفق منطق الاحتيال والمؤامرة، لا وفق منطق الذكاء الإنساني المنتج.

العولمة هي ما يحسن التقدم صوبه، من دون تردد، على أن نجد فيها نصيبا أو حصة لنا، مثل الريشة للتشكيلي، أو العود للعازف، أو الورقة للكاتب، أو الخشب للنجار، أو الحاسوب للصناعي أو رب العمل. عولمة زاحفة بقوة العنف المتعدد الأوجه، تهددنا في جميع الأحوال، حتى أننا مرشحون لأن يتدبروا عنا مصيرنا، بدلا منا، وإن يرسموا لنا ما يناسبنا، على ما يرون طبعا ويقدرون. هذا ما حدث في تجارب الاستعمار المعروفة، السابقة (وربما المتجددة في صيغ جديدة)، إذ أوقفونا في الصف، في صفوف التعليم الابتدائي، لا لنتعلم مواد العلوم وحسب، وإنما مواد الحياة نفسها والسلوك والذوق والتخاطب وغيرها.

فهل نتقدم في اتجاه ما يخيفنا، أم نبقى في هذه اللامبالاة القاسية إزاء أنفسنا، فلا نحسن غير التظلم والشكوى في أحسن الأحوال، على أن أقدارنا ممسوكة من غيرنا، بما فيها مخاوفنا منهم؟ ◆

ما تراه ذلك الذي يتسرب إلى قلب طفل من دون آخر؟! وكيف تتشرب حدقة عين طفل بزرقة السماء، وقد استحالت لونا أحمر قانيا؟! وأي مخيلة تلك التي ترى في اهتزاز سعف النخيل تصفيقا راقصا في حفلة الغروب؟! وأي حزن ذاك الذي يغشى قلب الطفل حين تلف خرقة سوداء رأس أمه، فيعم وينتشر الحزن على جدران الحي بأكمله؟! وما الذي يذيب قلبه وهو يرى وجهها، تلك المتغطرسة المبتعدة بخطواتها الغنجة؟!

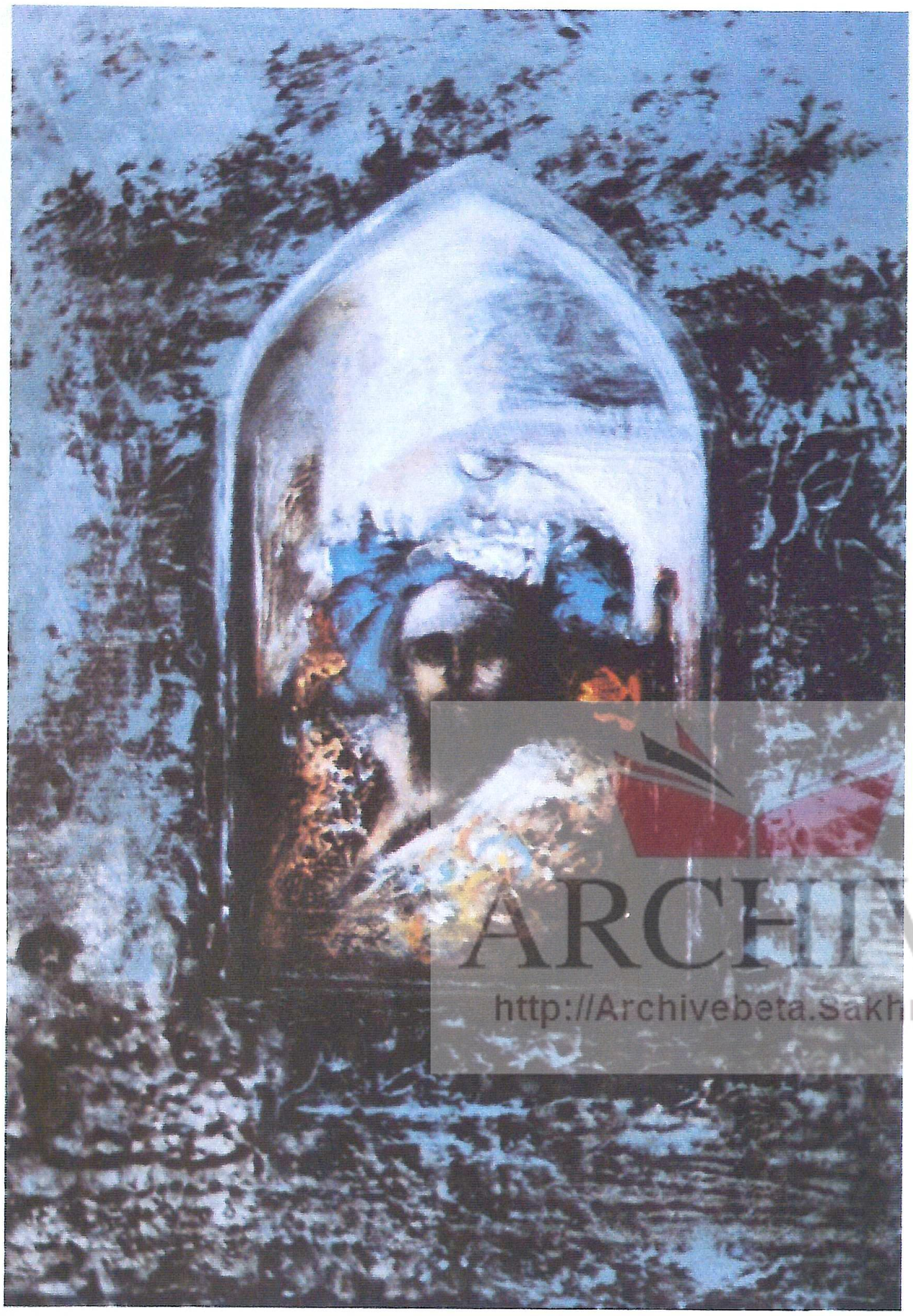
الشاعر العراقي سركون بولص يقول في إحدى قصائده:

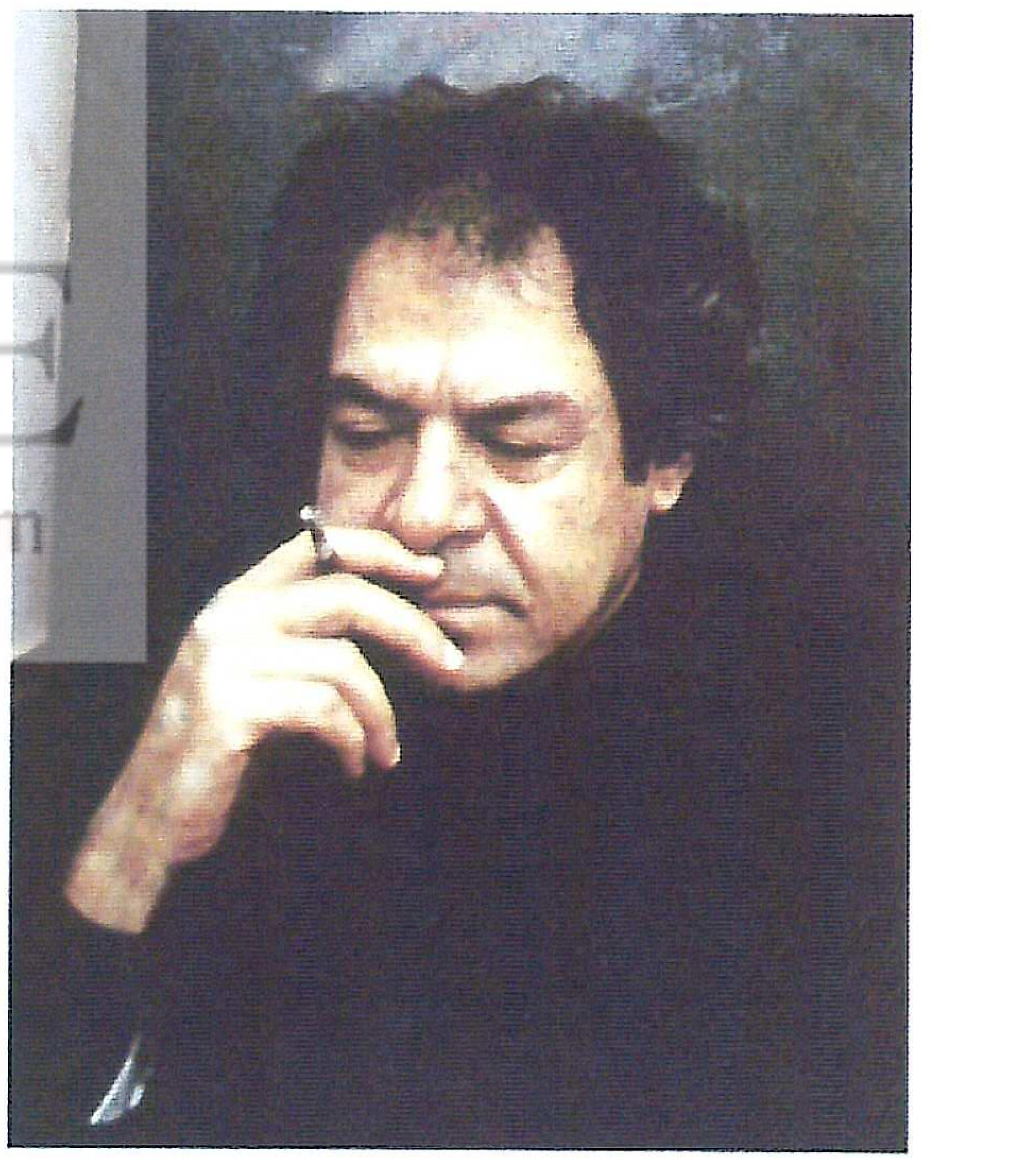
«هو طريق من سار عليه
أضاع الأول والتالي».

وكذا الفن، من تبع سحره ظل مسحورا به حتى النهاية.

كاظم الداخل أحد المسحورين بالفن، ولد في البصرة بين مياه شط العرب وسعف نخيل «الجنوبات» ورائحة «الرازقي» وصوت البلابل. أبصر النور وكان الطين بقربه في جرف النهر وبين أصابعه، عاش طفولته كأي طفل بصراوي، وما أن شب عن الطوق حتى وجد نفسه مأخوذا ومغرما باللون والريشة واللوحة والفن. رحلة طويلة أخذته في دربها بين الدراسة والمعرض والهرب من العراق والغربة والتغرب، وأخيرا الاستقرار في أقصى شمال الأرض حيث الجليد الأبيض البارد يملأ الدنيا حتى القلب

الفنون





ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان كاظم الداخل

نوافذ.. وعيون.. وطفولة حزينة

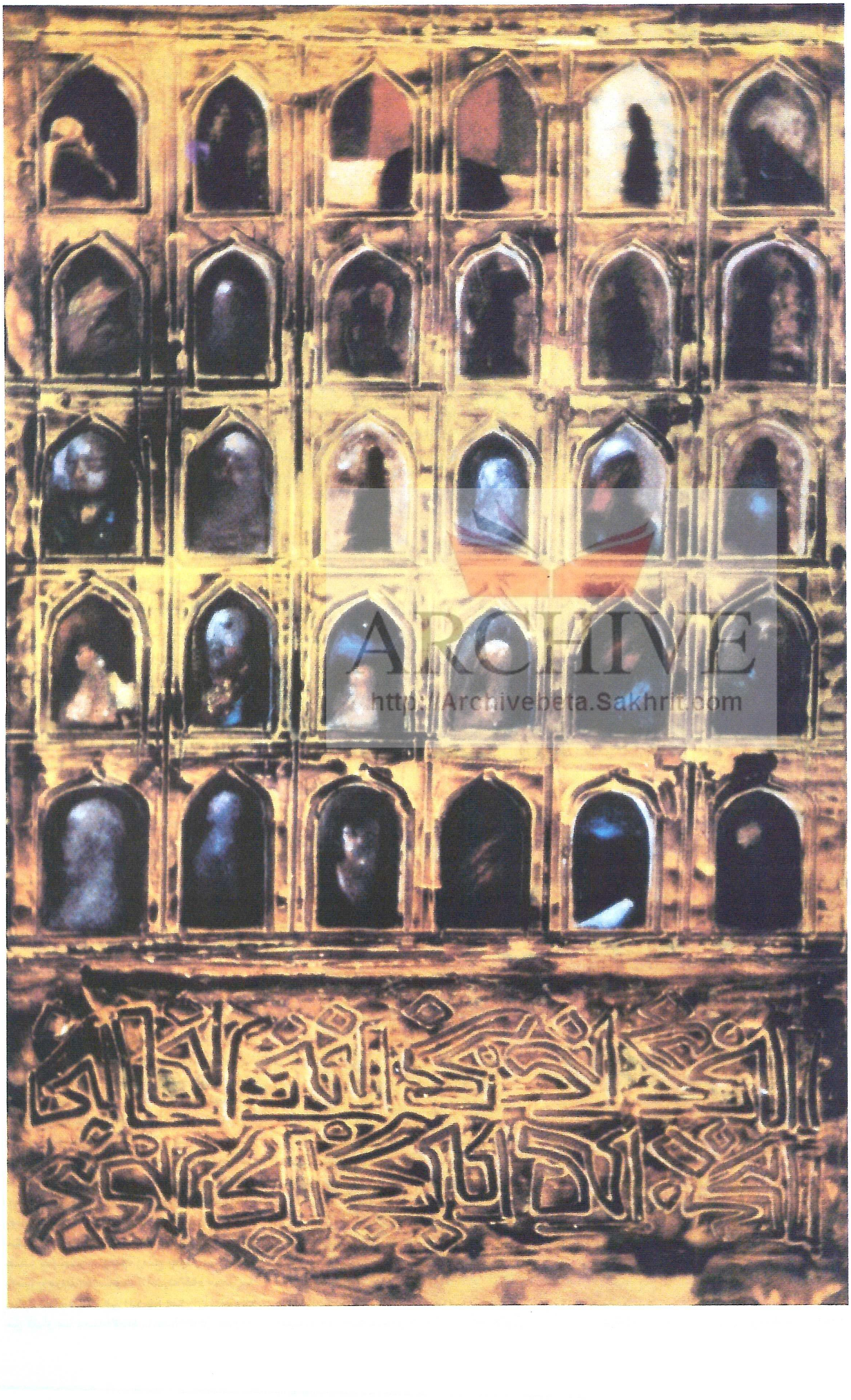
وعن البدايات يقول كاظم الداخل:

«البدايات كانت مبكرة، ولكن أوجها ترافق مع فترة انتعاش الفن في العراق وخصوصا في عامي ١٩٧٥، ١٩٧٦. ففي هذه الفترة حدثت تحولات في العراق انعكست على الكثير من جوانب الحياة ومنها الجانب الفني. وقد كانت بداياتي بالمشاركة في النشاطات الفنية من خلال اللوحة التشكيلية، ثم بالبوستر السياسي الذي نشط أغلب الفنانين في تلك المرحلة في محاولة إيصاله إلى رجل الشارع، لكونه وسيلة ووسيطا عمليا وسهلا ومؤثرا. كما شاركت في عدد من معارض للبوستر وافتتحنا جاليري ٧٥ في البصرة كمجال للفنانين التقدميين، وعلى الرغم من جوانب الحذر، إلا أننا استطعنا أن نحقق هدفنا وأن نصل إلى الجمهور، وساعدنا في تحقيق ذلك أن كانت القضايا التي تعالجها اللوحات هي قضايا وهموم الإنسان والوطن».

وأعمال كاظم الداخل تعكس مزيجا محملا برموز الأساطير القديمة والإسلامية والمعاصرة، وكأنه بهذا الحضور التراثي المزدوج يحول اللوحة إلى وعي جماعي روحي وتاريخي، يحاور به الماضي والحاضر. أو كأنه يشكل موقفا غير حيادي ضمن واقع تتفجر فيه الانتماءات، وتلغى فيه الهويات، وتنكشف فيه ثقافات وتسود أشكال القهر والتعسف، فعمله الفني، كوحدة بنائية، يعتمد الموروث بكل أبعاده التاريخية كمفهوم غير أحادي الجانب، وليس كوحدات منعزلة عن نفسها وملحقة بالسطح عنوة.

واستخدام كاظم الداخل للموروث، وأيضا للحرف العربي يجري على أساس أنه وحدة مكملة للبناء الكلي، وليس متابعة تزويقية تصحيحية فولكلورية، كما هي الحال عند البعض من فناني العرب.

والتراث عند كاظم الداخل لا يقف عند فترة تاريخية معينة، فهو يمزج بين التاريخ العراقي القديم مع الإسلامي والحرف العربي، وهو لا يستهدف رصد ظاهرة من خلال الاعتماد على المنتج الشعبي كأساس للعمل، وإنما تأتي هذه



المزاوجة التي يطرحها في لوحته كسبيل يمكنه من الدخول إلى العوالم التي يريد بناءها على سطوح لوحاته.

ولربما جاءت مرحلة من مراحل الفنان نظر إلى هذه المزاوجة عبر نوافذ خاصة جسدها على سطح لوحاته، عكست نظرته الشخصية إلى هذا التراث العميق، وتشي بحبه وغرامه بالمحاريب والحيطان والنوافذ والأقواس، حيث تجري عملية استغراق وتأمل وتتحقق تنقيبات عن أسرار بائدة.

ويلجأ كاظم في هذه المرحلة إلى كل الوسائل المساعدة على التعتيق والتآكل، فألوانه الغامقة تخفي المعالم، ومن بين وسائله نتعرف على مادة الجبس المحكوك بعد التلوين، والنحت الجزئي البارز. بل إن النوافذ ذاتها هي حفر في جدار. وفي هذه الأماكن ستجد أن السكين تحل محل الفرشاة أو تشاركها في تشكيل نسيج اللوحة عبر مساحات واسعة.

ويستخدم الفنان، في لوحاته الزيتية، نسيجا لونيا يكاد يكون ثابتا، فإلى جانب البني الغامق هناك الأزرق الذي تسيد في النحت البارز (الرليف)، وهناك المساحات الملأى بالتفاصيل، مشغولة بالزخرفة، أو الخط العربي المحفور.

والنوافذ لدى كاظم الداخل هي هم مقيم ودائم، فهو مشغول بها على امتداد مسيرته الفنية، ربما لأنها تخفي خلفها عالما كاملا من الدلالات الفنية والذاتية والسياسية. وتبقى محتفظة - في الآن نفسه - بأبعادها ووظائفها التشكيلية.

وداخل إطار لوحته، يرسم الفنان كاظم الداخل حدودا وهمية بين الداخل والخارج، بين الماضي والحاضر، بين القديم والحديث، بين الرغبة والممكن، بين العين والمشهد، وأيضا بين المتلقي والموضوع. فسرعان ما تنشأ علاقة عاطفية ملتبسة بيننا وبين المختبئ خلف هذه النوافذ المنتصبة في مكان ما من الذاكرة المرممة.

كاظم الداخل يركز على عناصر جمالية تحدد خصوصيته وتعلن هويته. يبدو متشبعا من المدارس الفنية والتقنيات الغربية، بتأثير الدراسة والإقامة الطويلة في أوروبا، يشهد على ذلك جنوحه إلى عملية توليف، تلتقي من جرائها الأقواس الإسلامية بالأقواس الرومانية لنسج عالم متخيل وغريب، حتى ليخيل إلى الناظر أن الغرض الأساسي من اللوحة هو مصالحة المبدع مع ذاته. فهو يبحث عن الطمأنينة والانسجام، ويريد لمرآة الفن أن تثبت له أنه ابن الحاضر يعيشه بكل زخم، لكنه أيضا ابن ذاكرته يواصل لملمة ما علق فيها من نثار الماضي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احلام بعد ظهيرة الأحد في حديقة الأميدا ١٩٤٨

تثير موهبة الفنان المكسيكي دييغو ريفيرا Diego Rivera دهشة خاصة، من خلال تنوعها وعمقها وامتدادها، وقدرتها على المزاوجة بين الفنون التراثية العريقة ومختلف التيارات والاتجاهات المتغيرة في الفن الحديث، وارتبط اسمه بالجداريات الملحمية الضخمة التي أنجزها على مدى أكثر من ثلاثين عاما في المكسيك والولايات المتحدة، والتي شكلت أرضية صلبة للجدرايات الحديثة في القرن العشرين، في كل أنحاء العالم.

يشكل ريفيرا (١٨٨٦ - ١٩٥٧) مع كل من خوسيه أروزكو وديفيد سيكيروس الهرم المثلث الأكبر في حركة الفن المكسيكي الحديث، الذي يستلهم الأحداث التاريخية، ويصهرها جنبا إلى جنب مع التراث الشعبي وتقاليد الحداثة بتنويعاتها المختلفة، برؤية إبداعية عميقة وشاملة.

دييغو ريفيرا

دييغو ريفيرا
رائد الجداريات الملحمية الحديثة

بندر عبدالحميد - سوريا

برزت موهبة ريفيرا في وقت مبكر من طفولته، فحينما كان في الثالثة من عمره فاجأ أهله برسوم مدهشة، رشحته لدراسة الفن في شبابه الأول في أكاديمية سان كارلوس في مكسيكو العاصمة، ثم حصل بعدها على منحة لمتابعة دراسة الفن في إسبانيا عام ١٩٠٧، حيث قضى فيها عامين، ثم غادرها إلى باريس التي كانت تعيش مخاض ولادة تيارات فنية متجددة، يقودها فنانون فرنسيون وآخرون وافدون من كل أنحاء أوروبا، كانت تجاربهم تتفاعل وتتصادم في حي مونبارناس، الشهير حيث سكن ريفيرا وارتبط بصداقة وثيقة مع عدد كبير منهم، ومع بابلو بيكاسو وجورج براك خصوصا، حيث قاد معهما تيار التكعيبية في الرسم قبل أن يقترب من تيار ما بعد الانطباعية الذي يقوده سيزان ومعه كل من إدغارديغا ورينوار وسورا.

في نهاية عام ١٩١٠ زار ريفيرا وطنه المكسيك ليقدم معرضه الفردي الأول، ثم عاد إلى باريس ليستقر فيها حتى عام ١٩٢١، وتخللت هذه الفترة زياراته الاطلاعية إلى بعض البلدان الأوروبية، وبدأت أعماله ذات الأساليب المتحولة تثير جدلا واسعا بين الفنانين والنقاد، لما فيها من لغة بصرية واضحة ومساحات لونية جريئة، تحمل معها، إلى جانب الحداثة، شيئا من خصوصية التراث الشعبي المكسيكي، ومنها لوحة «رجل على الشرفة» و«امرأتان» ثم جاءت لوحته الأكثر إثارة «طبيعة زاباتية» (١٩١٥)، والتي تعتبر من أهم أعماله التكعيبية، وهو يستوحي فيها صورة إمليانو زاباتا الذي قاد انتفاضة شعبية ضد الديكتاتورية من عام ١٩١٠ إلى موته في كمين نصب له عام ١٩١٩، ونرى في هذه اللوحة عين زاباتا تحت قبعته العريضة، ثم بندقيته الطويلة، وتتوزع في أطراف اللوحة مشاهد مقطعة من البحر والغابات والمفارش الشعبية، على خلفية للجبال البركانية المهيبة التي تطل على وادي المكسيك.

كانت المرحلة التكعيبية قصيرة ومؤثرة في الحياة الفنية لريفيرا (١٢ - ١٩١٧)، وتسببت في نزاع حاد بين ريفيرا وبيكاسو، انتهى بالقطيعة بينهما، فقد رسم بيكاسو لوحة بعنوان «رجل يجلس بين الشجيرات» ولوحات أخرى في موضوعات متعددة، بأسلوب تكعيبي، فاتهمه ريفيرا بأنه انتحل التقنية التي استخدمها ريفيرا في لوحته «طبيعة زاباتية»، من خلال توظيف السطوح الخضراء المزخرفة، والفراغات البيضاء، والفواصل المنقطة في وسط اللوحة، ومع أن بيكاسو تراجع عن موقفه واستبدل بلوحته «رجل يجلس بين الشجيرات» لوحة «رجل يتكئ على طاولة» إلا أن القطيعة استمرت بينهما، كجزء من الصراعات الحادة بين المجموعات المختلفة من الفنانين والنقاد في باريس، في فترة الحرب العالمية الأولى.

في عام ١٩١٩ التقى ريفيرا بزميله الفنان المكسيكي ديفيد الفارو سيكيروس الذي كان يعمل «كملحق عسكري» في السفارة المكسيكية في باريس. ودارت بينهما حوارات ساخنة ومطولة حول إمكان تأسيس مشروع فني مكسيكي مثالي، في المكسيك نفسها، وحينما عاد ريفيرا إلى بلاده عام ١٩٢١ كان يحمل معه أفكارا وتصورات واضحة حول هذا المشروع الذي يستهدف ردم الفجوة بين الفن وعامة الناس، من خلال الجمع بين التراث القديم والفنون الشعبية والتاريخ والفن الحديث في جداريات ملحمية في المباني العامة، وليس في المتاحف، حتى يتاح للناس كلهم قراءة الفن والتاريخ معا، بلغة بصرية عالية ومكثفة.

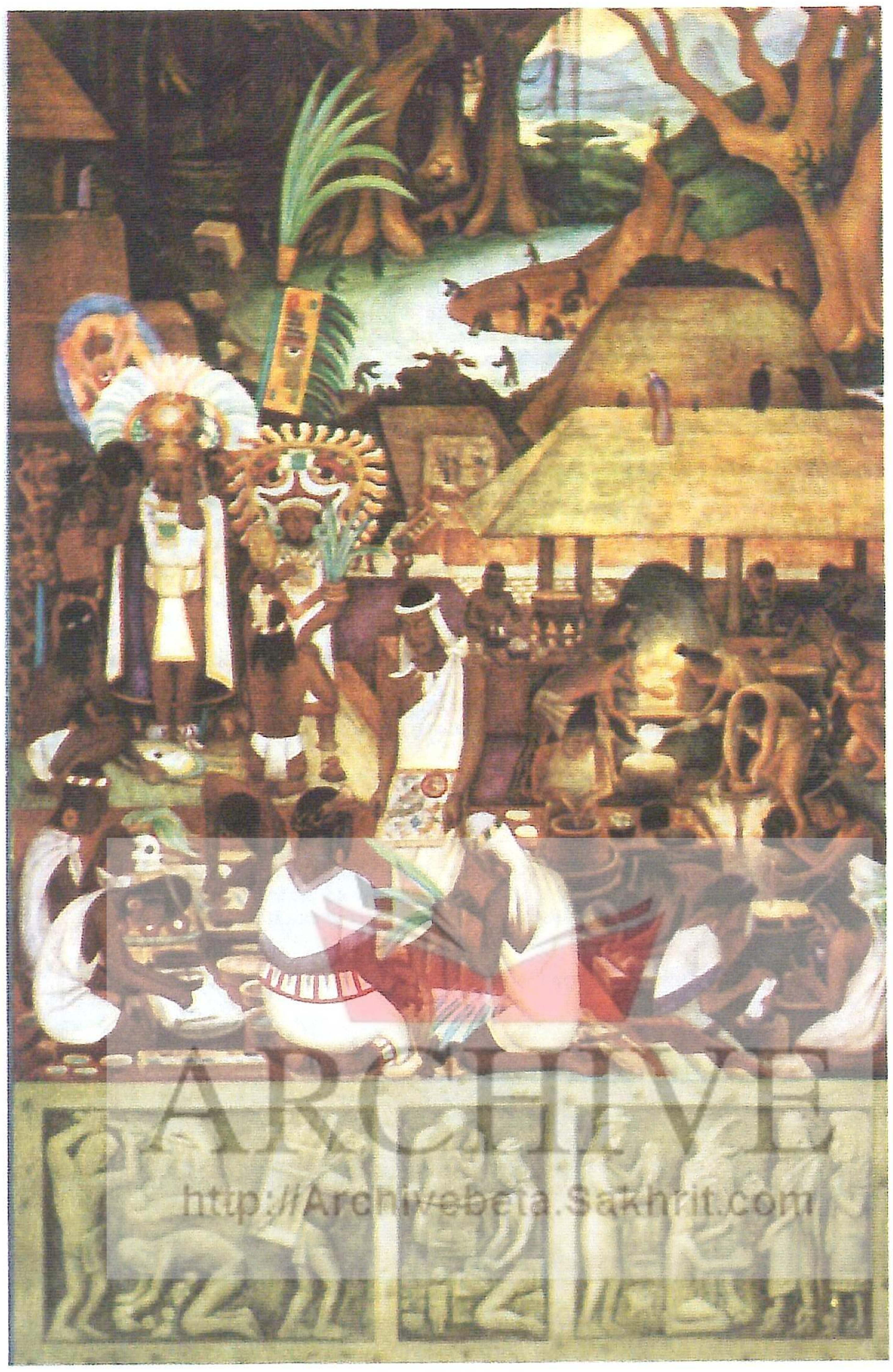
كانت المؤثرات الأولى في طفولة ريفيرا تشكل أساسا متينا في تجربته الفنية المتفردة، فقد عاش طفولته في حي شعبي من ضواحي مكسيكو، يعج بالسكان الأصليين والفلاحين وعمال المناجم والمشردين الذين انعكست صورهم في أعماله فيما بعد، وصارت مألوفة في أعمال رواد الفن الحديث، في أمريكا اللاتينية وأوروبا ثم الولايات المتحدة الأمريكية، كما استفاد ريفيرا من التجربة العلمية الواسعة لوالده الذي كان كميائيا ومعلما ريفيا، ثم صحافيا يصدر جريدة فكرية وثقافية بارزة.

كما أن التراث المكسيكي الذي استوعبه ريفيرا غني بالأساطير والأحداث والأوابد التاريخية والمنحوتات الحجرية والخزفية النادرة، وتتميز الفنون الشعبية المكسيكية بالتنوع والعراقة والإبداع، وتمتد بجذورها إلى مراحل بدائية وفطرية أصيلة.

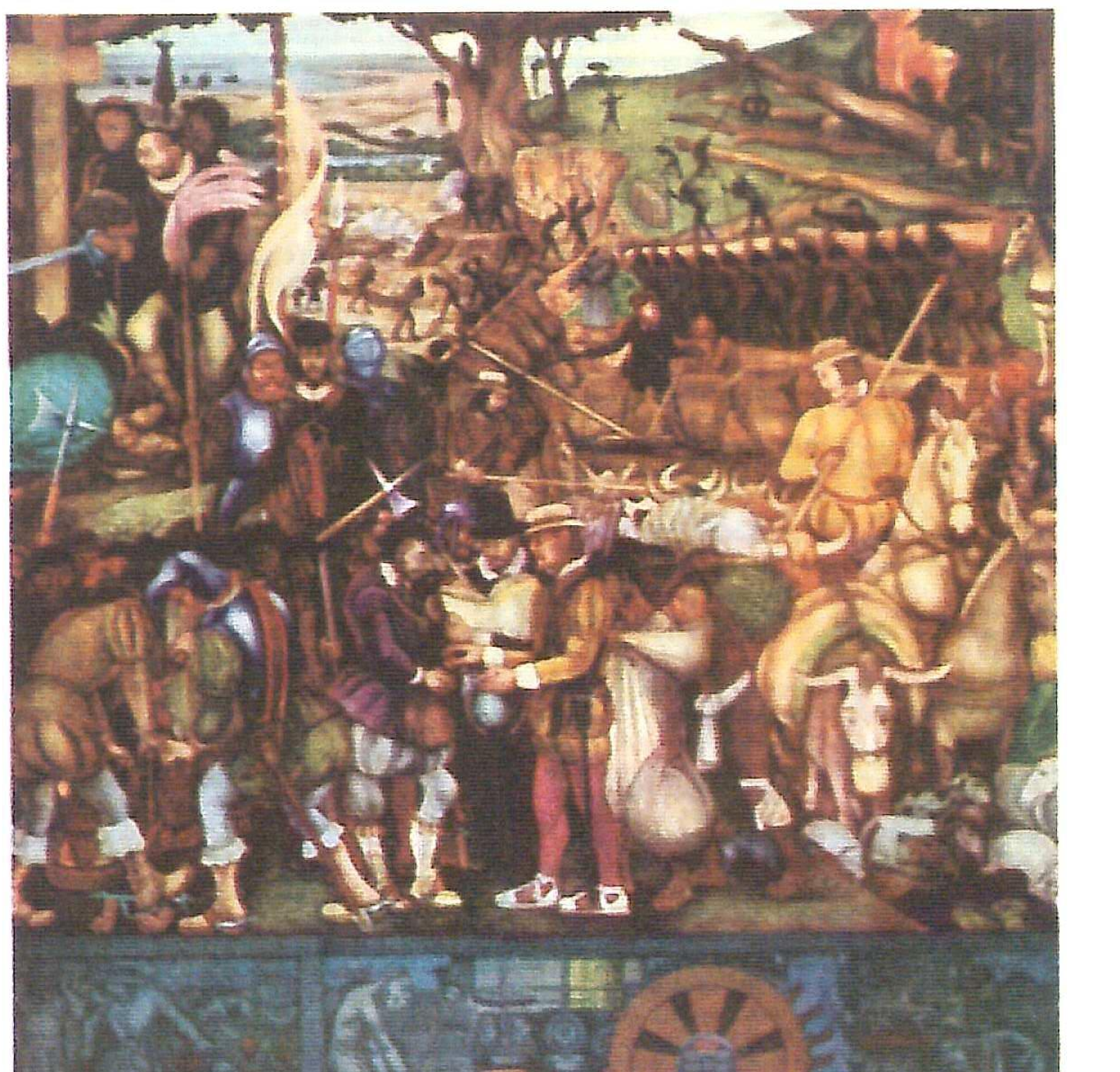
وفتحت الرحلة الطويلة لريفيرا نوافذ واسعة للاطلاع على التراث الفني القديم والتفاعل مع التيارات الفنية الحديثة، فقد كانت زيارته إلى ايطاليا مؤثرة جدا، حيث اطلع على الأعمال الفنية القديمة نحتا ورسما، واستهوته أعمال مايكل انجلو وتجربة «الغريكو» و«جيوتو» والخزف البيزنطي، فانقطعت صلته بالمرحلة التكعيبية بعد هذه الزيارة، وكان ريفيرا حريصا على رسم انطباعاته عن البلدان الأوروبية التي زارها أثناء إقامته في باريس، كما استهوته الفنون الشعبية في أوروبا الشرقية، من خلال لقاءاته مع الفنانين المهاجرين من كل أنحاء أوروبا إلى الولايات المتحدة والمكسيك بعد نشوب الحرب العالمية الثانية.

جداريات المكسيك

عندما عاد ريفيرا إلى المكسيك بعد غياب أربعة عشر عاما كانت شهرته الفنية قد سبقته إلى هناك، وتلقى دعوة من وزير التربية لتنفيذ جداريات فنية في بعض الأبنية العامة في العاصمة وفي أماكن أخرى. وكانت البداية جدارية في بهو المدرسة التحضيرية بعنوان «إبداع»، وفي عام ١٩٢٣ أنجز ريفيرا جدارية «عيد كل النفوس»، في مبنى وزارة التربية، وجدارية أخرى في المدرسة الزراعية في شابينغو، ثم جدارية قصر كورتيس، وجدارية فندق «الاميدا»، ولكن أكبر جدارياته هي جدارية القصر الوطني في مكسيكو، وهو أكبر قصر في الأمريكتين الجنوبية والشمالية، وقد بني بالحجر البركاني الأحمر فوق أنقاض قصر قديم في الربع الأول من القرن السادس عشر، وكان مقرا لنواب ملك إسبانيا في الفترة الاستعمارية التي استمرت نحو ثلاثة قرون، حيث كانت المكسيك تدعى «إسبانيا الجديدة»، وقد أقام فيه اثنان وستون نائبا للملك، وتحول إلى قصر حكومي بعد الاستقلال.



الحضارة الزابوتية



وصول هيرنان كورتيس الى بيراكروز ١٠١٩

جدارية القصر الوطني

تشكل جدارية القصر الوطني تحفة فنية ملحمية ذات قيمة تاريخية، وقد اعتاد ريفيرا أن يكتب نصوصا مكثفة وواضحة عن المشاهد والجزئيات والرموز والأحداث والشخصيات، التي تضمها كل واحدة من جدارياته مع مخططاتها الأساسية التي صارت مرجعا للدارسين في تقنيات الفن.

حشد ريفيرا في جدارية القصرالوطني تاريخ المكسيك، بمراحله المتعددة وأساطيره وأحداثه وحضاراته المتعاقبة، وربط بين أسلوبه وأساليب النحت في حضارتي المايا والأزتيك، وطور أسلوب استخدام المواد النحتية القديمة.

اختير البهو الواسع في القصر الوطني لرسم الجداريات الكبرى المتصلة، المنفصلة، التي حاول ريفيرا أن يجعلها منسجمة مع طبيعة البناء، فجاءت هذه الجداريات متصلة في مستوياتها السفلى، لكن ربعها الأعلى يأتي على شكل قوس منفرج، يفصل بين كل قوس وآخر تاج في نهاية رأس عمود منحن يسند القبة ويختفي امتداده في الجدار، مما يسمح لكل قطعة بالتواصل مع الأخرى.

تحمل كل قطعة من جداريات القصر الوطني عنوانا مثل: حكاية الكويتز لوكواتول، مكسيكو الكبرى، الحضارة الزابوتية، حضارة تارسكان، حضارة توتوناك، إعدام الإمبراطور ماكسميليان، حرب الاستقلال المكسيكي، دستور ١٨٥٧.

وتتميز كل قطعة بعدة مستويات متداخلة، يشير المشهد في كل مستوى إلى حادثة تاريخية أو أسطورة أو منظر من الحياة اليومية للسكان في فترة ما من تاريخ المكسيك، قديما أو حديثا، حيث تضم هذه الجداريات الضخمة في مستوياتها ومشاهدها صورا لألف ومائة شخصية تاريخية مشهورة أو معروفة في تاريخ المكسيك، إلى جانب صور الشخصيات المغمورة أو الهامشية من عامة الناس، وفي كل جدارية رموز تنتمي إلى فترة محدودة من الزمن، وتتكرر صورة النسر المكسيكي كرمز للقوة والعدالة، كإشارة إلى الأسطورة الأزتيكية التي تقول بأن الكاهن تينوش قاد شعبه عبر الأودية والجبال بحثا عن مكان يستقر فيه شعب الأزتيك، فلما وجد نسرا يفترس أفعى ثم يحلق بها ويحط على شجرة الصبار، قرر أن يستقر بشعبه هناك

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسب نصيحة رب العواصف، وهناك بنيت مدينة مكسيكو، منذ عام ١١١٦ للميلاد.

جدارية الأميدا

تعتبر جدارية فندق الأميدا في مكسيكو العاصمة، من أجمل أعمال ريفيرا، فهي تأخذ شكلا احتفاليا بهيجا، وقد أعطاها اسم «أحلام بعد ظهيرة الأحد»، وقد أنجزها بين عامي ١٩٤٧ - ١٩٤٨ في مطعم الفندق، بطول خمسة عشر مترا وعرض أربعة أمتار، وكانت ثابتة على جدار المطعم بوزن سبعة أطنان، ورأت إدارة الفندق أن الذين يشاهدون هذه الجدارية هم رواد المطعم فقط، فقررت نقلها إلى قاعة الاستقبال، ولكن الخبراء المعماريين قالوا إن نقلها سيحتاج إلى العمل لمدة ثلاثين سنة، لكن خبيرين اثنين من المعماريين القدامى تمكنا من نقل الجدار، كما هو، إلى صالة الاستقبال في فترة قصيرة،من دون أن يصيب الجدارية أي ضرراو خدش بسيط.

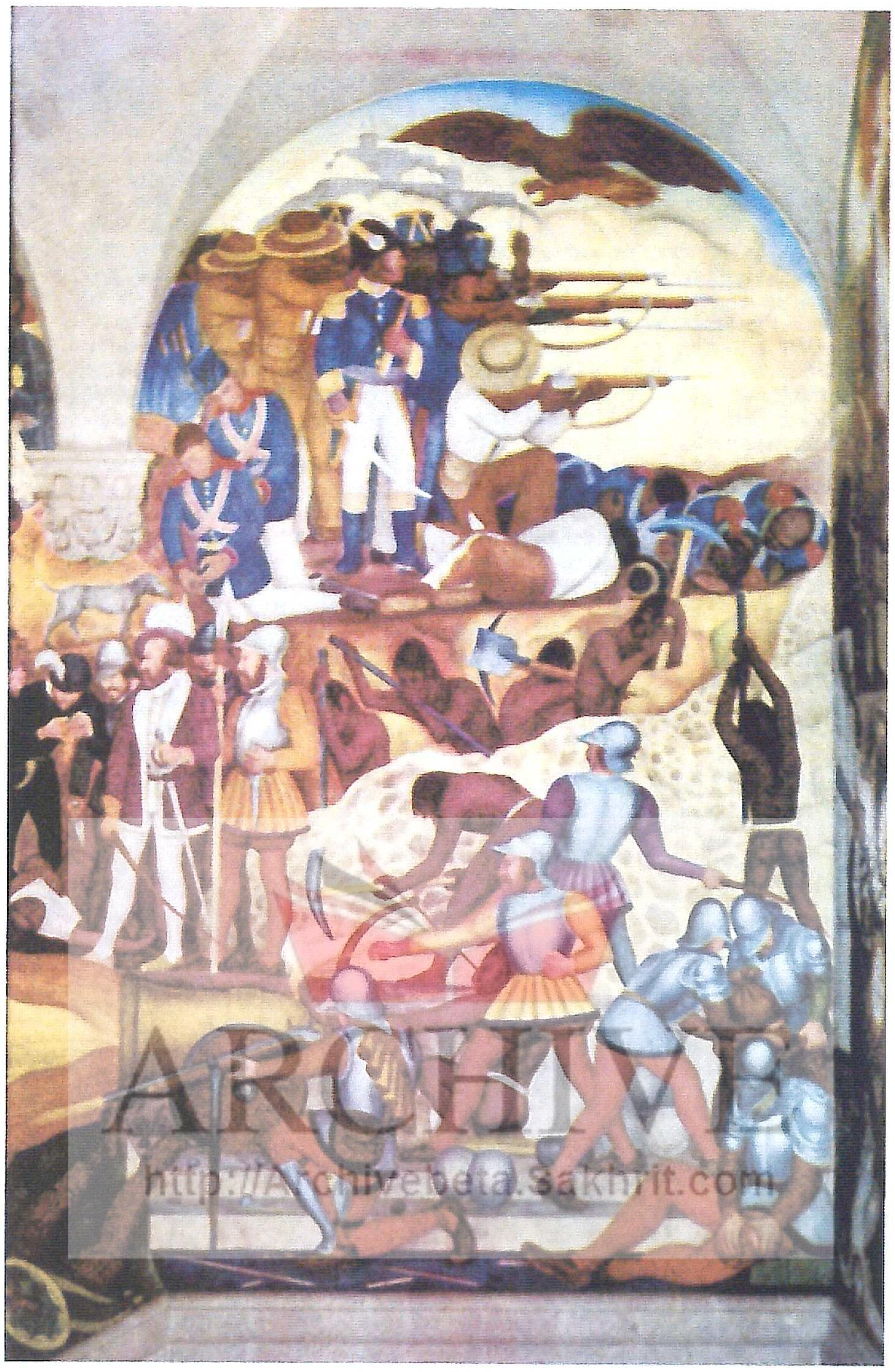
جداريات الولايات المتحدة

بعد أن تزوج ريفيرا من الفنانة الفطرية المكسيكية فريدا كالو، سافر معها إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٣٠، وأنجز هناك مجموعة من الجداريات الثابتة والمتحركة وعددا كبيرا من اللوحات، وأخذت جدارياته مكانها في معهد كاليفورنيا للفنون الجميلة في سان فرانسيسكو، ومعهد الفنون الجميلة في ديترويت، ومركز روكفلر في نيويورك، واستمرت رحلات ريفيرا إلى الولايات المتحدة حتى عام ١٩٣٤، حيث كان يعود بين حين وآخر لتنفيذ بعض مشروعاته في المكسيك.

وحيث إن مدينة ديترويت هي مركز صناعة السيارات في ولاية ميشغان، فقد أنجز ريفيرا جدارية خاصة من سبع وعشرين قطعة، في ساحة معهد الفنون الجميلة، مستوحاة من صناعة السيارات، في إطار فني مبتكر، ويقال إن شركة فورد لصناعة السيارات حققت نجاحات باهرة في تسويق سياراتها، بإضافة لمسات فنية وجمالية إليها، من خلال تصميمات خاصة رسمها ريفيرا الذي ربطته بعائلة فورد Ford صداقة خاصة، ولكن هذه التصميمات ظلت سرا من أسرار المنافسة التجارية، لم ينكشف إلا بعد نحو سبعين عاما، حينما نشرت الباحثة الأمريكية ليندا داونز كتابا بعنوان «دييغو ريفيرا: الجدارية الصناعية في ديترويت» ١٩٩٩.

أما جدارية مركز روكفلر التي تتشكل من قطع مثبتة على الجدران تفصل بينها إطارات صغيرة، فقد أغضبت الرقابة بعد إنجازها لأن إحدى القطع فيها كانت تحمل صورة لينين، فقام المركز بإتلافها.

وإلى جانب الجداريات المذكورة تضم متاحف الفن في الولايات المتحدة الأمريكية عددا كبيرا من أعمال ريفيرا، خصوصا في متحفي الفن الحديث في نيويورك وسان فرانسيسكو، وفي السنوات العشر الأخيرة أقيمت عدة معارض استعادية لأعمال ريفيرا في عدد من المدن



التدخل الامريكي ١٨٤٧

حضارة التوتوناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمريكية، وصدرت عنه دراسات جديدة تؤكد تأثيره على أجيال من الفنانين في العالم، وفي شكل خاص ظهر تأثيره على عدد من فناني أمريكا اللاتينية وفناني الولايات المتحدة الأمريكية ذوي الأصل المكسيكي.

ريفيرا والسريالية

مع أن ريفيرا لم يكن من رواد المدرسة السريالية التي قادها أندريه بريتون بعد رحيل ريفيرا إلى المكسيك بثلاث سنوات، إلا أنه رسم لوحات سريالية قليلة، وجمعته صداقة خاصة مع بريتون الذي قام بزيارة إلى المكسيك استمرت ستة شهور في عام ١٩٣٨، حل فيها ضيفا في بيت ريفيرا، ومن هناك أصدر بيانات متعددة بالاشتراك مع ليون تروتسكي تدين الممارسات الستالينية ضد المفكرين والأدباء والفنانين، وتدعو إلى حرية الفن في العالم، وكان تروتسكي الذي عاش سنواته الأخيرة في المكسيك، يوقع بعض البيانات باسم دييغو ريفيرا، لأسباب سياسية، فقد قتلت السلطات الستالينية أبناءه الأربعة قبل أن ترسل إليه عميلا متنكرا ليقتله بضربات فأس على رأسه.

قدم ريفيرا إلى أندريه بريتون لوحة خاصة كهدية تحمل عنوان «الأواني المستطرقة»، وهو عنوان كتاب لبريتون، حول العلاقات التبادلية بين الواقع والحلم، وتشكل هذه اللوحة ما يشبه تشريحا للجمجمة، مرسوما بالحبر الأسود ثم الأحمر الذي يشير إلى حركة الدم في الأوعية، ونجد إحدى العينين مفتوحة، إشارة إلى اليقظة والأخرى مغمضة إشارة إلى الحلم، وهناك كفان تمسكان بوعاءين تحت العينين متصلين بأنبوب يمر من تحت المخ، ينقل الصور بين الحلم والواقع. ولكن أشهر اللوحات السريالية التي رسمها ريفيرا هي «طبيعة رمزية» ١٩٤٠، وفيها يبدو جسد امرأة على شكل شجرة يابسة ممددة فوق صخور جبلية تسبح في الضوء، وإلى جانبها أصابع كفين مغروستين بين الصخور.

وإذا كانت الشخصيات التي رسمها ريفيرا في جدارياته تبدو واقعية محددة بخطوط خارجية واضحة، فإن التشكيلات الغريبة في توليف هذه الشخصيات توحي بشيء من تأثيرات السريالية.

إذا كان ريفيرا مولعا برسم الشخصيات الهامشية في لوحاته في بدايات العشرينيات والثلاثينيات، فإنه أضاف إلى تجربته اهتماما خاصا برسم صور شخصية لحسناوات من المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية ليقدمها في إطار جمالي بحت يرفل بالألوان البهيجة والمظاهر الأنيقة، ومن هذه «البورتريهات» لوحة في متحف الفن الحديث في سان فرانسيسكو لامرأة تتكئ على أريكتها على خلفية من زهور الزنبق بعنوان «صورة ناتاليا شاغيلمان».

وهناك لوحة تمثل صورة شخصية لنجمة السينما الأمريكية بوليت غودار، التي شاركت شارلي شابلن في بطولة فيلم «الأزمنة الحديثة» ١٩٣٦، وتزوجت به، ثم تزوجت بعد انفصالهما بالكاتب الألماني الشهير إريك ماريا ريمارك الذي كان يعيش مهاجرا في الولايات المتحدة الأمريكية ◆

ترتبط الفنون فيما بينها بعلاقات أبرزتها الفلسفة الجمالية الغربية عبر تاريخها. ولعل العلاقة التي تربط بين الشعر والتصوير كانت من بين أهم القضايا الجمالية التي تناولتها الكتابات النقدية الغربية منذ العصر الكلاسيكي. فقد شاع في الفكر الإغريقي والروماني القول بوجود علاقة تشابه بين الشعر والتصوير، وهو مبدأ يعود إلى ما قبل عبارة الشاعر الروماني هوراس (٦٥- ٨ ق.م.) الشهيرة «الشعر مثل التصوير» التي جاءت في قصيدته «الفن الشعري». والمتفق عليه بين الباحثين أن أول من صرح بمبدأ التشابه هذا هو الشاعر الإغريقي سيمونيدس (٥٥٦ - ٤٦٨ ق.م.) بقوله: إن «الشعر صورة ناطقة والتصوير شعر صامت». غير أن عبارة هوراس هي التي وجدت الصدى الأكبر في تاريخ النقد الأدبي. حتى قيل إنها من أكثر العبارات النقدية الجمالية التي أثارت التعليقات والمناقشات على مدى قرون عدة. ويبدو أن المقصود بعقد صلة التشابه بين الشعر والتصوير هو إعلاء شأن الشعر الوصفي الذي يتناول موضوعاته كما يتعامل الرسم معها: ينقلان ويمثلان مظاهر الوجود الخارجي.

الشعر والتصوير.. لقاء وافتراق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تونس - د. ريتا عوض

ظل هذا المفهوم للتشابه بين الشعر والتصوير سائدا في الفكر الغربي قرونا عديدة، ولم يأت الرد الأساسي عليه إلا في القرن الثامن عشر في الدراسة المهمة التي وضعها الفيلسوف الجمالي الألماني غوتهولد افريم لسنغ بعنوان لاوكون (١٧٦٦). ففي هذه الدراسة يعقد لسنغ مقارنة بين تمثال روماني يمثل رجل الدين لاوكون وهو يصارع ثعابين ضخمة التفت عليه ونفثت فيه سمومها، وبين الوصف الذي نظمه فرجيل شعرا للحدث نفسه. ويستنتج لسنغ من ذلك نظرية في الفلسفة الجمالية تفرق بين الشعر والفنون التشكيلية، معارضة لعبارة سيمونيدس التي كانت، في رأيه، السبب الأساسي بل الأوحد في الفوضى التي عمت الفنون في عصره. ويجمع الباحثون على أن لسنغ سعى بنظريته هذه إلى مهاجمة الشعر الوصفي السائد حينذاك وتسفيهه.

تتلخص نظرية لسنغ في قوله: إنه إذا كان صحيحا أن التصوير يستخدم، في محاكاته، وسائل أو إشارات (signs) مختلفة تماما عن تلك التي يتعامل بها الشعر، هي الأشكال والألوان في المكان، بينما يتكون الشعر من أصوات تنطق في الزمان، وإذا كان ثابتا أن الإشارات تربطها بالضرورة صلة الملاءمة بما تدل عليه، فإن الإشارات التي تنتظم الواحدة إلى جانب الأخرى لا تعبر إلا عن أشياء متتابعة أو ذات أجزاء متتابعة. ويعرف لسنغ المكان بأنه تزامن الأشياء ضمن نظرة شاملة. هي الشكل المتجانس للرؤية. فالأشياء المكانية هي تلك التي تراها العين دفعة واحدة. إذ إن المكان هو وحدة الأشياء ضمن شريحة من الزمن وتعايشها في رؤية خاطفة. وهنا يؤكد لسنغ مبدأ الارتباط بين المكانية وحاسة البصر. وبسبب هذا المفهوم للمكان أمكنه الجمع بين النحت والتصوير، وكأنه ليس من فارق أساسي بينهما.

لكن لسنغ، وإن وضع حدودا فاصلة بين الشعر والتصوير، فإنه يجمع بينهما في توجههما إلى هدف مشترك هو المحاكاة، وفي مطابقة وسائل كل منهما أو إشاراته لطبيعة الموضوع المحاكى. وهذه المطابقة هي التي تؤدي إلى كون الدال (signifier) ممثلا للمدلول (signified) حتى يمكن إدراكه إدراكا حدسيا مباشرا يأتي متزامنا مع إدراك الإشارة. ويرى لسنغ أن التمثيل (representation) هو المبدأ الأساسي في الفنون، بل إن عماد مذهبه هو القول إن الفن تمثيل. ومن هذا المنطلق فرق لسنغ بين نوعين من الإشارات، الطبيعية والاعتباطية. فالإشارات الطبيعية تعبر عن الكمال والنظام في العالم الطبيعي وتجعل ذلك العالم شفافا ومعروفا للإنسان بالإدراك الحسي المباشر. أما الإشارات الاعتباطية فتوجد فجوة بين الدال والمدلول، فتدفع المتلقي إلى الاهتمام بالدال فيضعف وعيه للمحتوى المدلول، وتكون معرفته الغامضة به معرفة رمزية، أي أنها لا تدرك إدراكا حدسيا.

يرى لسنغ أن إشارات الأشكال والألوان التي يستخدمها التصوير طبيعية، وإشارات الأصوات التي يتألف منها الشعر اعتباطية، لأن الكلمات والعبارات المفردة في اللغة لا ترتبط ارتباطا حتميا بالمدلول. وهنا يبرز المبدأ الأساسي الذي سعى لسنغ إلى تأكيده في لاوكون، وهو أن الشعر أسلوب خاص في استخدام اللغة تصل فيه الإشارات الاعتباطية إلى مرتبة الإشارات الطبيعية. ويتحقق للشعر ذلك باستخدام اللغة المجازية، ولا سيما الاستعارة والتشبيه. وحيث إن قوة الإشارات الطبيعية تكمن فيما تحمله من شبه بالأشياء التي تحاكي، فإن الشعر يؤدي مكان ما لا يملك من شبه، شبها من نوع مغاير يوجد بين الشيء

عمل لبيكاسو

”في الشعر، عندما ينتفى مبدأ محاكاة الأفعال، فإن الإشارة أيضا تفقد صفتها الطبيعية ويبتعد الشعر عن الزمانية“

المدلول وشيء آخر يمكن أن يتجدد تمثيله الذهني بسهولة أكبر وبأسلوب أكثر حيوية. غير أن أهم ما يقرب الشعر من الإشارة الطبيعية هو الأسلوب السردي، وتلك هي الدعوى المحورية في لاوكون. ففي القصة يدخل تسلسل الإشارات في علاقة تشابه مع تسلسل الفعل، فلا يعود القارئ يرى الإشارات بوصفها إشارات، بل يجد نفسه في مواجهة الحدث المتحقق. ومن هنا جاء تفضيل لسنغ لشعر هوميروس، ووضعه موضع التعارض مع الشعر الوصفي، مؤكدا بذلك أن الوصف مناقض لطبيعة الشعر. فالوصف يحاكي الأجسام بينما الشعر يحاكي الأفعال، والفعل يتحقق متسلسلا في الزمان. ومن هنا يستنتج أن الفعل من طبيعة اللغة المؤلفة من أصوات تنطق متتابعة في الزمان. بينما الأجسام، أي المادة الثابتة، تُدرك بالبصر في لحظة مستقلة من الزمان هي تعريف لسنغ للمكان.

كان لدراسة لسنغ، لاوكون، موقع متميز في تاريخ الفلسفة الجمالية؛ بل إن لسنغ مازال له حضوره الفكري والفني حتى يومنا هذا على الرغم من أن آراءه ليست معاصرة. غير أن أهميته تنبع من الدقة والمنهجية اللتين بهما وضع نموذج النظام الثقافي لعصره. لقد تميز لسنغ بأنه استطاع الاستفادة من نظريات أسلافه المباشرين ومعاصريه ومن آرائهم في النقد الجمالي، وتمكن من تحويلها إلى نظرية منهجية متماسكة ومتكاملة ومنظمة حسب نموذج شامل للإشارات الجمالية.

يرى الفيلسوف الإيطالي غلفانو ديللا فولبي في الجزء المعنون «لاوكون ١٩٦٠» من كتابه «نقد التذوق» أننا ندين للسنغ لطرحه مبدأ اختلاف الأشكال الفنية بعضها عن بعض لما عانته قبله من تداخل وفوضى، وما ظلت تعانيه بسبب المفهوم المثالي الغيبي للفن بما هو خيال خلاق أو حدس كوني، أو الخلط الذي أحدثه كل من شيللر وشلنغ بين الفن والطبيعة. وهذا ما جعل لاوكون كتابا مثيرا للمناقشة حتى اليوم، يعود إليه كل باحث عند دراسة الفنون وإن كان لا يوافق على فحواه. وهذا هو مغزى قول أندريه جيد: إن لاوكون لسنغ هو واحد من تلك الكتب التي يحسن العودة إليها كل ثلاثين سنة لتكرار ما فيها أو لمعارضته.

لعل أبرز من أعاد لسنغ إلى واجهة النقد الأدبي الحديث هو جوزف فرانك في مقالته المهمة والممتعة «الشكل المكاني في الأدب الحديث» (١٩٤٥) التي حدد فيها مفهوم مكانية الشكل الأدبي بوصفها خاصية من خصائص الأدب الحديث، معتمدا على تحليل لسنغ لبُعدي المكان والزمان في تفريقه بين الفنون التشكيلية والشعر. وقد أصبحت «مكانية الشكل الأدبي» مصطلحا شاع استخدامه في النقد الأدبي الغربي الحديث.

ينطلق فرانك من نظرية لسنغ في التفريق بين التصوير والشعر بالعودة إلى مفهومي المكان والزمان، من حيث هما الحدان المتقابلان لرسم التخوم الفاصلة بين الفنون التشكيلية والأدب في علاقتهما بالإدراك الحسي. ويرى أن أهمية لاوكون في تاريخ النظرية الجمالية تكمن فيما يطرحه لسنغ من نظرات ثاقبة يمكن الاستفادة منها كأدوات للتحليل. وقد تميزت نظريته بتحديده الشكل الجمالي بما هو علاقة بين الطبيعة الحسية للوسيلة الفنية وشروط الإدراك الإنساني؛ وبذلك لا يعود الشكل الفني تنظيما خارجيا تحدده مجموعة من القواعد التقليدية. ويستنتج فرانك أن النهضة التي حققها النقد التشكيلي الألماني في القرن العشرين تمت اهتداء بالخطوط التي حددها لسنغ، وتمثلت في قيام العلماء بمتابعة التحولات في إدراك مفهوم المكان، وقد عدوها أساس التعبير في الأشكال الفنية، مشيرا بذلك إلى ويلهام ورنغر الذي استفاد منه بصورة خاصة في مقالته.

يقول فرانك: إن الهدف من دراسته هو تطبيق منهج لسنغ على الأدب لدراسة تطور الشكل في الأدب الحديث: في الشعر وفي الرواية بالأخص. ويحاول أن يبين أن الأدب الحديث ممثلا في إليوت وعزرا باوند ومارسيل بروست وجيمس جويس يتجه إلى الشكل المكاني، فيلتزم القارئ بإدراك العمل الأدبي مكانيا، في لحظة من الزمن، لا زمانيا بما هو متتابع. ويربط فرانك بين تحولات الشكل الفني والتحول في الوعي والحساسية في فترة حضارية معينة، ليحدد الاتجاهات الروحية التي أدت إلى غلبة الشكل المكاني.

يستند فرانك إلى تعريف عزرا باوند للصورة الشعرية بأنها تلك التي «تمثل مركبا فكريا وعاطفيا في لحظة من الزمن»، وعد هذا التعريف أكثر ملاحظات باوند ذكاء ونفاذا، وأكد أهميته في مناقشة مسألة الشكل الأدبي الحديث. فالصورة الشعرية لا تحدد هنا بصفتها إعادة إنتاج تصويري، بل من حيث كونها عنصر توحيد لأفكار وعواطف متباينة تتجسد مكانيا في لحظة من الزمن، فينتفي تتابعها حسب قواعد اللغة. ويستنتج فرانك أن الشعر الحديث قدم مفهوما للشكل الشعري مناقضا للطريقة التي تُدرك بها اللغة كما حددها لسنغ، فزالت سيادة الأسلوب السردي، وغدت القصيدة سلسلة من المقاطع المستقلة. ويرى فرانك أن ما يتسم به الشعر الحديث من صعوبة لا يتغلب عليها أي تفسير لنصوصه، يكمن في الصراع الداخلي بين المنطق الزماني للغة وما ينطوي عليه المفهوم الحديث لطبيعة الشعر من منطق مكاني.

سعى فرانك في مقالته إلى ربط التحول في الأشكال الفنية بالتحولات الحضارية والفكرية، وأفاد من دراسات العالم التشكيلي ويلهلم ورنغر، كما استند إلى قول لسنغ إن الأدب فن زماني. يقول فرانك إن اختفاء العمق (المنظور)، أي البعد الثالث، في الفنون التشكيلية يقابله اختزال البعد الزماني في الأدب. فتمثيل الأشياء في بعدها العمقي يضفي عليها قيمة زمانية، لأنه يربطها بالعالم الواقعي حيث تجري الأحداث. والزمن ليس سوى التقلب والتحول اللذين يسعى الإنسان إلى الهرب منهما حين يفقد انسجامه مع الطبيعة، فيهمل الأديب أو الشاعر التسلسل الزمني. وهكذا يتحول العمل الأدبي إلى الشكل المكاني، وتكون الفنون التشكيلية أكثر ما تكون مكانية بإلغاء البعد الثالث، المرتبط، في رأي فرانك، في الأدب والفن، بالقيمة الزمانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعد دراسة فرانك «الشكل المكاني في الأدب الحديث» فاتحة عهد جديد من الدراسات المقارنة بين الأدب والتصوير. وقد تميزت الدراسة بطرحها مبدأ جديدا وصوغها مصطلحا جديدا في النقد الأدبي هو «مكانية الشكل الأدبي». وامتاز المصطلح بما ينطوي عليه من مضامين تضيء جوانب مهمة من الشكل الجمالي للأدب، وتعقد الصلة بينه وبين الاتجاهات الثقافية للحضارة المعاصرة، فكرية ونفسية وروحية. ويستدل على أهمية الدراسة، التي تعد كلاسيكية في النقد الغربي الحديث، بما أثارته من مناقشات عديدة بين النقاد وعلماء الأدب والفن. فاستطاع فرانك، بطرحه المبدع والجريء أن تحول هذا الموضوع إلى مسألة نقدية جمالية بارزة.

غير أن فرانك لم يدرك من الحقيقة سوى جانب واحد. وترى هذه الباحثة أن المنهج الذي اعتمده فرانك يحتاج إلى مناقشة، وكذلك بعض النتائج التي وصل إليها، وإن كان ذلك لا يغض من أهمية دراسته. لعل الخطأ المنهجي الذي وقع فيه فرانك هو اعتماده نظرية لسنغ القائمة أساسا على مبدأ التمثيل والمحاكاة، ومحاولة تطبيقها على الأدب الحديث المغاير في طبيعته ومبادئه لفلسفة الفن في القرن الثامن عشر. ويبدو أن السبب في ذلك هو أن فرانك، لانشغاله ببعدي المكان والزمان، لم ينتبه إلى نظرية لسنغ في الإشارات، وهي عماد فلسفته، فأخذ بالظاهرة الخارجية لتلك الفلسفة، ولم يصلها بالتوجهات الفكرية والفلسفية لعصره. وذلك يستغرب من فرانك المتميز بدعوته إلى تأكيد تلك الصلة أساسا لكل دراسة. ومن هنا وصل إلى نتيجة مغلوطة وهي اعتقاده أن فلسفة ورنغر تهتدي بنظرية لسنغ بينما الحقيقة عكس ذلك تماما، إذ كان هدف ورنغر هو الرد على الاتجاه الذي يمثله لسنغ ونقضه.

إن أي دراسة جدّية للسنغ تبدأ بوضع نظريته في الإطار الفلسفي والفكري للقرن الثامن عشر في أوروبا الذي حدد المحاكاة أساسا للشعر، والتمثيل أسلوبا في الفنون التشكيلية. ولكن الأدب والفنون التشكيلية في العصر الحديث مغايران في أسلوب كل منهما وأشكالهما الفنية لما كانا عليه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وهذا التغير هو ما سعى فرانك إلى إقراره وفلسفته، فوصفه في الأدب بالتحول إلى الشكل المكاني. غير أن السؤال المنهجي الذي يطرح في هذا المجال هو: إذا كانت الفنون مترابطة في توجهاتها، وهي جميعا، تشكيلية وكلامية، تعكس الاتجاهات الحضارية السائدة، فكيف يتحول الأدب من الشكل الزماني إلى الشكل المكاني، ولا تخضع الفنون التشكيلية لأي تحول، فتظل مكانية، بل يؤكد فرانك أنها ازدادت مكانية في العصر الحديث؟ إن الخطأ الذي وقع فيه فرانك هو أنه بالرغم من اعتماده نظرية لسنغ، فهو يعارضها من دون أن يدري حين يخلط بين الأدب والفنون التشكيلية. فيظن أن ابتعادهما عن محاكاة ظواهر الطبيعة واختزال البعد العمقي في كل منهما يسير بهما معا نحو المكانية. متجاهلا بذلك التفريق الأساسي الصحيح الذي حدده لسنغ بينهما.

والحق أنه عندما ينتفي مبدأ التمثيل الذي بنى لسنغ عليه نظريته، ويبتعد التصوير عن الاتجاه الطبيعي، كما في الفن الغربي الحديث، تفقد الإشارات في الفنون التشكيلية صفتها الطبيعية حسب نظرية لسنغ. وتصبح إشارات اعتباطية يحتاج إدراكها إلى تأويل، فتدرك إدراكا رمزيا، وبالتالي تتجه إلى الزمانية. وقد أقر لسنغ نفسه بذلك، وإن كان قد وقف موقف المعارضة الشديدة من الفنون التشكيلية التي تسير في هذا الاتجاه الذي عد خطأ فادحا لابتعاده عن الاتجاه الطبيعي.

يقول لسنغ: «إن الشكل الإنساني الذي يكون بحجم الكف أو بحجم البوصة هو حقا صورة إنسان، لكن هذه الصورة هي مع ذلك إلى حد ما صورة رمزية، فأنا أكثر وعيا للإشارات حين أنظر إليها مني للشيء المدلول؛ فعليّ أولا أن أمدد الشكل المصغر في خيالي إلى حجمه الحقيقي، وهذه العملية مهما كانت سريعة وسهلة، تمنع أن يكون حدس المدلول متزامنا مع حدس الإشارة».

وأما في الشعر، فعندما ينتفي مبدأ محاكاة الأفعال، فإن الإشارة أيضا تفقد صفتها الطبيعية ويبتعد الشعر عن الزمانية، لأن محاكاة الأفعال المتكررة في الزمان هي ما تكسبه تلك الصفة، ويقترب أكثر وأكثر من المكانية. وهنا يلتقي الشعر مع الفن التشكيلي الحديث لا في كونهما فنين مكانيين، بل في البعد الرمزي الذي يكتسبانه بسبب وجود فاصل يحتاج إلى تأويل بين الإشارة والمدلول في كل منهما. ومن هنا تتحدد لكل من الفن التشكيلي والأدب خصائصهما المميزة في العصر الحديث، ويتحولان عن الطبيعة التي حددتها لكل منهما نظرية المحاكاة والتمثيل. فاتجاه التصوير نحو الزمانية هو ما يفرق بينه وبين المظاهر الخارجية للوجود ويجعل منه فنا، واتجاه الشعر نحو المكانية يفصل بينه وبين الكلام العادي ويكسبه بنيته الفنية المتميزة.

من هذا المنطلق تنتفي الأسس التي قام عليها النقاش الحاد بين فرانك ومعارضيه الذين رأوا في تأكيده الصفة المكانية للأدب نفيا لزمانيته، أي لتاريخيته. ويغدو الشكل المكاني، الذي تتصف به بعض الأعمال الأدبية التي يغلب أن تظهر في فترة تاريخية محددة من عمر حضارة ما، هو ابتعاد ذلك الشكل الفني عن المسار العادي للغة، ويكون تحقيقا للرمزية المعادلة بهذا المفهوم لفنية الشكل الأدبي. ويدعم هذا التفسير كون الفنون التشكيلية تتجه إلى الزمانية في العصور التي يسير فيها الأدب باتجاه المكانية، ويكون الرابط بينهما تحقيق البعد الرمزي بابتعادهما معا عن التمثيل والمحاكاة. وقد أسقط روبرت ميتشل البعد الحضاري لهذا الموضوع حين قال: إن الشكل المكاني هو وجه أساسي للتجربة الأدبية ولتأويلها في كل العصور وكل الثقافات. هذا الموقف كان نتيجة تعريفه للمكانية بوصفها أساس إدراكنا لمفهوم الزمن، أي أننا لا يمكن أن ندرك معنى الزمان من دون وساطة المكان، فيغدو التسلسل صورة مكانية، وتنتفي الفوارق بين الأشكال الأدبية المختلفة. وترى هذه الباحثة أن استبدال ميتشل بمصطلح «المكاني» مصطلح «الشكل المعماري» (tectonic) لا يبتعد بالموضوع عن الإشكالية التي طرحها فرانك فحسب، بل يخرج به كليا عن الإطار الذي رسمه وقصد إبرازه ◆

من تماثيل الحضارة الرومانية

”
يقول لسنغ: إن الشكل الإنساني الذي يكون بحجم الكف أو بحجم البوصة هو حقا صورة إنسان لكن هذه الصورة هي مع ذلك إلى حد ما صورة رمزية
“

تُعتبر فترة حكم العرب في الأندلس من الفترات الإسلامية المهمة في مجال الإبداع الفني، لما قدموه من ابتكارات رائعة رافقت انتصاراتهم وانجازاتهم الحضارية الأخرى، وشملت مقتنيات تُزين القصور والمساجد مثل المصابيح، الأواني المنزلية، القماش المزخرف، الرخام والبلاط المُزين، السيراميك المزخرف والسيوف. هنا إطلالة على بعض من هذه الكنوز التي تزين متاحف ومعارض إسبانيا.

شواهد على حضارتنا

كنوز عربية في متاحف إسبانية

جرة من عهد بني نصر في غرناطة

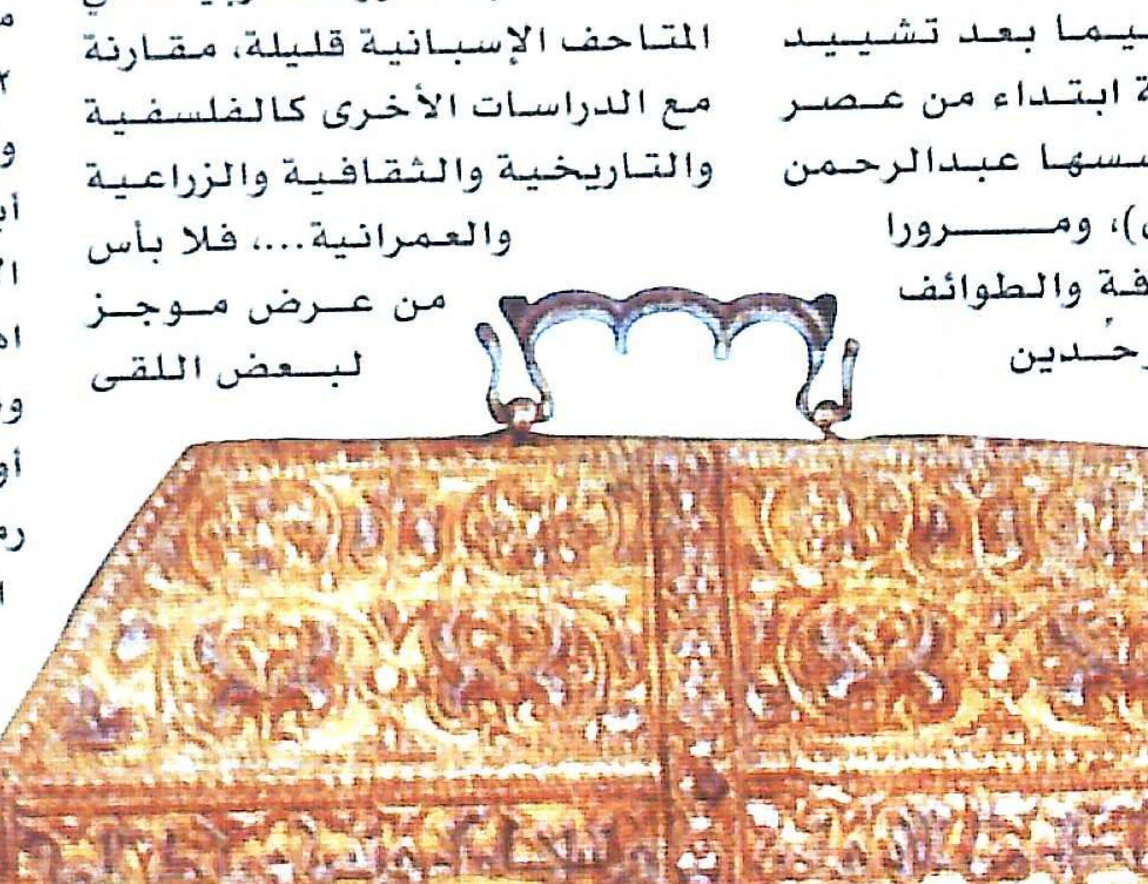
د. غازي حاتم - سوريا

تشتهر إسبانيا بالمواقع التاريخية العائدة إلى فترة حكم العرب المسلمين، كقصر الحمراء وجامع قرطبة وقصر الجعفرية وبرج الخيرالدا، وتعتبر الأندلس الواقعة في جنوب إسبانيا أكثر المناطق تميزا بطابعها العربي، حيث يمثل بناء بيوتها الأثرية امتدادا لبيوت بعض المدن العربية القديمة، إلى درجة أن الكثير من زوارها العرب يمدون أياديهم إلى جيوبهم لإخراج مفاتيح بيوتهم عند مرورهم في الأزقة الضيقة الموجودة في بعض الأحياء القديمة. وقد احتوت مبانيها وآثارها، المخربة كثيرا، من اللقى والكنوز المتعلقة بالحضارة العربية الإسلامية التي تضيف إلى محتويات المتاحف الإسبانية مخلفات أثرية مهمة، خاصة بعد ازدياد الجهود الحثيثة التي قدمتها لجان البحث الأثرية، والتي دُعمت من قبل الجهات المعنية في الفترة الأخيرة، بعد أن شعروا بالإرث الحضاري الذي تحتويه أراضيهم، والعائد إلى الحكم العربي الذي بدأ عام ٧١١م عندما دخلها طارق بن زياد وموسى بن نصير، واستطاعوا فيما بعد تشييد حضارة رائعة ابتداء من عصر الإمارة التي أسسها عبدالرحمن الداخل (الأول)، ومرورا بفترات الخلافة والطوائف والمرابطين والموحِّدين وانتهاء بمملكة غرناطة، آخر معاقل العرب في الأندلس التي سقطت عام ١٤٩٢م. ولم يكتف الإسبان بنبش القطع الفنية الأثرية التي كانت موجودة في القلاع والقصور العربية، بل انتبهوا أيضا إلى ما أبدعه المدجنون والموريسكيون الذين عاشوا في ظل الحكم الإسباني، وغطى بعض المرافق المهمة في إسبانيا.

ومن يزر المتاحف الإسبانية في هذه الأيام أو يطلع على منشوراتها يحس بأن شيئا يحز في نفسه من جهة، وشيئا آخر يبعث فيه الارتياح والكبرياء من جهة أخرى، لما تتضمنه من كنوز عربية إسلامية رائعة ومتنوعة، خصوصا أن الفترة المتعلقة بها طويلة، والظروف التي رافقتها متباينة بين ضعف وقوة، نصر وهزيمة. ومن الصعب عرض جميع الآثار واللقى العربية العائدة إلى فترة الحكم العربي في مقال واحد، لأن كل متحف منها يحتاج إلى مقال خاص كي يغطى بشكل مقبول.

وبما أن المقالات والدراسات الخاصة بالكنوز العربية في المتاحف الإسبانية قليلة، مقارنة مع الدراسات الأخرى كالفلسفية والتاريخية والثقافية والزراعية والعمرانية... فلا بأس من عرض موجز لبعض اللقى الأثرية والفنية الموجودة في المتاحف والكاتدرائيات الإسبانية، لما في ذلك من أهمية بارزة في توضيح حقيقة ثقافتنا وحضارتنا وفضلها على الشعوب الأخرى، من دون نسيان تلك المخطوطات الموجودة في المكتبات الإسبانية، وتلك المواقع الأثرية التي لم تحظ بالاهتمام اللازم.

ولكن قبل ذلك أرى مناسبا الإشارة إلى اهتمام العرب في مجال الفنون، ولا سيما بعد استقرار دعائم دولتهم في الأندلس، معتمدين على المواد المحلية التي كانت موجودة، وعلى قدرة رجال الفن في الإبداع الذين حظوا برعاية ودعم كبيرين، وبرزت نتائج أعمالهم بوضوح، وما تشهده حاليا المتاحف الإسبانية خير دليل على ذلك. وأهم هذه المتاحف هو متحف الآثار الوطني في مدريد، حيث يحتوي على العديد من اللقى الأثرية نذكر منها: الحجارة المزينة بآيات قرآنية التي أخذت من مدينة طليطلة التي حكمها العرب ٢٧٢ عاما، وتركوا فيها آثارا وذكريات طيبة، أجهزة الفلك التي أبدعها الأندلسيون، وخصوصا الاسطرلابات التي كانت موضع اهتمامهم بعلم الفلك من علاقة وطيدة مع الممارسة الدينية كمعرفة أوقات الصلاة وتثبيت بداية شهر رمضان وموعد الإفطار، مصابيح البرونز المكتوب عليها آيات قرآنية وتعود إلى قصر الحمراء في غرناطة الذي بني عام ١٢٩٤م وبقي تحت سيطرتهم حتى عام ١٤٩٢م، اللوحة التزيينية المصنوعة من المرمر والعائدة إلى بلدة «دينة» التابعة لمدينة «أليكانتي» التي يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر الميلادي.



صندوق نقش عليه بالفضة والرصاص - كاتدرائية خيرونا

وفي مدينة قرطبة، التي كانت أولى عواصم العرب في الأندلس، يمكن الإشارة إلى الحصان البرونزي والجمرة، اللذين يعودان إلى فترة الخلافة في قرطبة، وبالتحديد إلى مدينة الزهراء، واللذين يُعرضان، بالإضافة إلى الكثير من المخلفات الأثرية، في متحف الآثار المحلي في هذه المدينة العريقة بتاريخها.

حصان من البرونز - متحف الآثار - قرطبة

وتوجد لُقى متنوعة في المتاحف الإسبانية الأخرى مثل سيف أبي عبدالله العائد إلى فترة بني نصر في غرناطة، حيث يُعرض في متحف الجيش في مدريد، وجرَّة من السيراميك المزخرف المعروضة في المتحف الوطني للفن الإسباني - الإسلامي في غرناطة، وقماش من الحرير المذهب المكتوب عليه عبارات التفخيم والتمجيد لسلطان بني نصر، معروض في متحف مدينة بورخس، فضلا عما تحتويه بعض الكاتدرائيات من لقى فنية، كما هي الحال في كاتدرائية خيرونا التي تحوي صندوقا منقوشا بالفضة والرصاص تعود إلى فترة هشام الثاني، وفي كاتدرائية سامورا التي تحوي علبة من العاج مزينة بأشكال حيوانية تعود إلى القرن العاشر الميلادي.

ولا يمكن الحديث عن الفنون والآثار الموجودة في المتاحف والكاتدرائيات الإسبانية من دون الإشارة إلى الأسلوب الفني الرائع الذي تجلى في منابر الجوامع الإسلامية وقاعات ودور القصور العربية، والذي تشابكت فيه الألوان والرسومات وتناسقت التوريقات، ومن دون التنويه بما تركه المدجنون الأندلسيون الذين عاشوا في أماكن كان يحكمها الإسبان بعد خروج العرب منها، ومن هذه القطع نذكر، عقدا من الذهب، وسيفا مرصعا...، موجودين في إحدى صالات متحف الآثار الوطني في مدريد المخصصة للقسم العربي.

ومما تقدم نستخلص أن الأندلسيين تميزوا في مجال الفن، حيث تشهد الكنوز التي نُقلت في فترات لاحقة إلى متاحف إسبانيا وإلى بعض المتاحف العالمية على إبداع العرب في هذا المجال، وتؤكد فضل العرب على الإسبان وعلى الأوروبيين بشكل عام، ونسترشد بما دُوِّن على إحدى اللوحات الموجودة في جناح العالم العربي في متحف الآثار الوطني في مدريد التي جاء فيها: نحن الإسبان مدينون للحضارة الإسلامية لما قدمته لحياتنا اليومية من أشياء كثيرة، منها الكلمات العربية التي أخذناها وأدخلناها إلى لغتنا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعكس المتاحف في جميع أنحاء العالم ثقافة البلد ودينه وعاداته وتقاليده وتراثه وكل شيء عنه، والمراحل التاريخية التي مرّ بها عبر العصور، وتكون المتاحف إما عامة وإما متخصصة في مجال معين، ولا يخرج «متحف جيفري» عن هذا الإطار، فهو يعد أحد المتاحف المتخصصة والشهيرة في بريطانيا، إلا أن ما يميزه عن غيره هو تخصصه وتنسيقه المميز، حيث إنه يمثل البيت الإنجليزي من عام ١٦٠٠ حتى عام ٢٠٠٠ تقريبا.

متحف جيفري البيت الإنجليزي عبر العصور

واجهة المتحف

سهى الخميس - الكويت

يُصنّف «متحف جيفري» بأناقته وروعة حدائقه وتناسقها، في المرتبة الأولى، بالنسبة إلى المنازل التي جرى بناؤها في القرن الثامن عشر. كما يُعد المتحف الوحيد في المملكة المتحدة الذي يعرض مجموعة متخصصة ونادرة من التحف الفنية والأثاث الإنجليزي في صالات عرض متعددة ومرتبة، طبقا لتسلسلها التاريخي والزمني على مر العصور.

تعكس المعروضات في كل صالة تغير وتحول القيم والعادات في المجتمع البريطاني، التي أثرت بدورها على نمط الحياة المنزلية للإنجليز خلال ٤٠٠ سنة مضت. وبإمكان الزوار السير عبر التاريخ بدءا من القرن السابع عشر، الذي اشتهر بالأثاث المصنوع من الألواح الخشبية والبلوط، مرورا بأناقة ونعومة تصاميم الفترة الجورجية (نسبة إلى الملك جورج)، وفخامة الفترة الفيكتورية (نسبة إلى الملكة فيكتوريا)، حتى يصل الزوار بعد ذلك إلى عصرية تصاميم وابتكارات بداية القرن العشرين، متمثلة في شقة من ثلاثينيات ذلك القرن.

بُني «منزل جيفري» في عام ١٧١٥، بناء على وصية السيد روبرت جيفري محافظ لندن الأسبق ورئيس شركة «آيرونمونجرز» التي أشرفت على بناء المشروع. وقد غُطيت تكاليف بناء المنزل من خلال الاعتماد المالي الذي خصصه السيد روبرت جيفري لهذا الغرض. كان هذا البناء يضم ١٤ منزلا وكنيسة صغيرة محاطة بحديقة جميلة، وقد أوت هذه المنازل بين جنباتها المتقاعدين والأرامل لفترة من الزمن جاوزت المئتي عام.

في عام ١٩١٢ باعت شركة آيرونمونجرز المباني الـ ١٤ بما فيها الكنيسة والحدائق المحيطة بها، لمجلس مقاطعة لندن. ولم يكن مجلس المقاطعة قد فكر حينها فيما سيفعله بهذه المباني، ولكن بعد نقاشات طويلة وبعد أن رفع أعضاء حركة الفنيين والمهنيين عريضة بتواقيعهم، قرر المجلس تحويل المأوى إلى متحف يُعرض فيه الأثاث رفيع المستوى ذو المواصفات الراقية، وذلك بغية تشجيع صناعة الأثاث والتي بدأت وانطلقت من تلك المنطقة بالتحديد.

افتتح «متحف جيفري» في عام ١٩١٤، ومع مرور السنوات، اكتسب المتحف، إضافة إلى ما كان يملكه من أثاث فاخر ومقتنيات نادرة، مجموعة فنية جميلة تحتوي على رسومات وأرشيف رائع بتطورات المنزل الإنجليزي.

في يونيو ١٩٩٢، جرى ابتكار «جائزة جيفري» التي تُمنح للحدائق المتميزة. هذه الجائزة فتحت بابا فريدا للمتحف ليضيف إليه بعدا وروحا جديدين، وذلك من خلال استغلال موقع مهجور مجاور للمتحف جرى تحويله إلى حديقة خلابة. لم يكن «متحف جيفري» متميزا فقط لكونه يمتلك أثاثا وتحفا نادرة من العصور الماضية، وإنما لاهتمامه بتنسيق حدائقه وزراعة النباتات والأعشاب المفيدة في التداوي والطبخ والتعطر.. إلخ، في بيوت خاصة. هذه الأعشاب والنباتات تسلط الضوء على تقاليد المنزل الإنجليزي في استخدامها. كما يوجد في الحديقة نافورة جميلة جدا، تضفي عليها وعلى من يجلس بقربها جوا من الصفاء والهدوء.

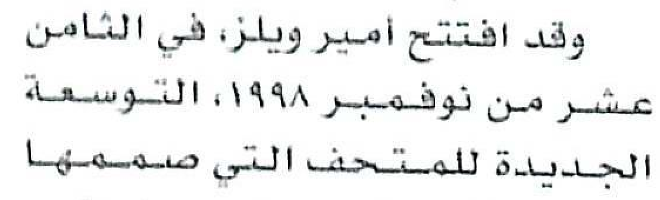
أقام المتحف برامج متنوعة وحلقات بحثية ونقاشية لطلاب الجامعات، وورش عمل في البيوت الخاصة بالنبات والأعشاب وغيرها من الأماكن، إضافة إلى أنشطة في فن الدراما والموسيقى. هذه الأنشطة أحيت بدورها أيام المتحف على مدى العام، كما أتاحت للزوار، من جميع الأعمار والاهتمامات، فرصا للمتعة والتعلم، إضافة إلى ما تقدمه من برامج تثقيفية مبتكرة ومتميزة لطلبة المدارس، وذلك من خلال تخصيص جلسات تعليمية تشمل مواضيع كثيرة وتناسب مختلف القدرات.

لقد حاز «متحف جيفري» سمعة طيبة وعالية جدا، وذلك من أجل برامجه التعليمية المتميزة، حيث نال أخيرا جائزة «جلبينكيان» لأفضل عمل تعليمي مبتكر.

وقد افتتح أمير ويلز، في الثامن عشر من نوفمبر ١٩٩٨، التوسعة الجديدة للمتحف التي صممها المهندس المعماري برانسون كوتس، هذه التوسعة مكنت المتحف من زيادة عدد معروضات القرن العشرين، حتى تصل بذلك إلى أثاث وتصاميم داخلية متنوعة صاغت وشكلت فن التصميم الداخلي للمنزل إلى يومنا هذا. كما تشتمل التوسعة على قاعة للمعارض، نظم بها المتحف العديد من المعارض الفنية الحديثة المتخصصة في فن الديكور والأثاث، كما ضمت التوسعة مركزا للتصاميم، وعروضا لأعمال مصممين محليين، بالإضافة إلى محلات تجارية لبيع الهدايا التذكارية، ومطاعم تقدم أشهى الأطباق الإنجليزية ◆

أحد غرف المتحف القديمه

السلالم المؤدية للغرف التاريخيه



http:/www.geffrye-museum.org.uk/geffl.htm
موقع يتحدث عن متحف جيفري وتأسيسه ومقتنياته النادرة وحدائقه اللافتة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باب متواضع من الحديد وعليه لافتة من الزجاج الأزرق تشير إلى وجود متحف المهندس زكريا الخناني بسقارة.

لا أحد يتصور أن هذا المبنى البسيط، الذي يحمل عبق الماضي في خصوصية عمارته يحتوي على هذه المجموعة الخاصة والمتميزة، بل النادرة من الزجاج. إن المتحف، الذي ينتظر أن يتبع قريبا خريطة متاحف وزارة الثقافة المصرية، أصبح من عوامل الجذب الواقعة على طريق سقارة السياحي، الذي يمتد من الجيزة إلى ترعة المريوطية.. وتقف أهرامات الجيزة خلفه شامخة..

نجوى العشري - مصر

منظر خارجي للمتحف

بيت الزجاج الذي يطل على أهرامات الجيزة

متحف زكريا الخناني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قطعة من ابداع الفنان زكريا الخناني

إن متحف فن الزجاج والخزف هو إضافة إلى المتاحف الأخرى الموجودة على الطريق نفسه،مثل متحف نبيل درويش للخزف ومتحف حبيب جورجي للكليم.

وقد بدأت فكرة تحويل المكان إلى متحف عام ١٩٧٠، عندما فكر اللواء زكريا الخناني، وهو مهندس، وزوجته الفنانة القديرة عايدة عبدالكريم أستاذة الخزف في كلية التربية الفنية بالزمالك - التي تعتبر أول سيدة نحاتة في مصر - في ايجاد مكان يخصص للتعبير عن عشقهم للزجاج والنحت والخزف والفن بوجه عام.

وعلى الرغم من أنه كان لواء بالجيش، فإنه كان مولعا بالفن وخاصة الآثار، وكان والده مفتش آثار وكان يصطحب الخناني في زياراته للمعابد في الأقصر وأسوان والفيوم.

عندما تخرج الخناني في كلية الهندسة سنة ١٩٤٢، بدأ دراسة صناعة الزجاج في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. أما عايدة عبدالكريم فإنها درست في المعهد العالي للفنون الجميلة. ولكن الزوجين اجتمعا على حب الزجاج مما دفعهما إلى إحياء الطريقة المصرية القديمة في صناعة الزجاج وتشكيله منذ عام ١٩٧٠، وحتى وفاة زكريا الخناني عام ٢٠٠٠، ودأب الزوجان على توسيع المكان الذي كان مرسما أُلحق به بيت صغير.

وبالتدريج أصبح الأتيليه بمنزلة ورشة عمل لتعليم فن الزجاج وتلوينه.

كما تميز الخناني بإبداعه لأشكال جديدة مستغلا فقاقيع الهواء التي توجد في الزجاج أثناء عملية الحريق ويعتبرها خبراء صناعة الزجاج عيبا، لكنه استطاع استغلالها في تشكيلات رائعة الجمال.

وعرف الخناني بتشجيعه للمواهب الشابة ليشاركوا في تجاربه على العجينة المصرية القديمة وتشكيل الزجاج وتلوينه.

«ليس من الغريب أن يكون المصري القديم هو أول من صهر الزجاج وشكله في قوالب»، كما أوضحت عايدة عبدالكريم. وقد اشترك زكريا الخناني في العديد من المعارض في الداخل والخارج، في إيطاليا وألمانيا وإسبانيا والأمم المتحدة وفيينا. وفي عام ١٩٩٨، تحديدا، قفزت الفكرة إلى زكريا الخناني لتحويل الأتيليه الملحق بمنزله الصغير إلى متحف، للحفاظ على التقنية المصرية القديمة في صناعة الزجاج وتخليدها، ولعرض كل هذه المجموعة المميزة من الزجاج.

وفي عام ١٩٩٩ جرى ترميم المبنى وتجديده بمبلغ يقدر بحوالى ٣٣ ألف جنيه، وعُرضت مقتنيات المتحف بطريقة فنية وتلقائية تتماشى مع بساطة وريفية المكان. وفي عام ٢٠٠٠، بعد وفاة الفنان زكريا الخناني بفترة قصيرة، افتتح وزير الثقافة فاروق حسني المتحف رسميا.

إن المبنى المكون من طابقين مثال للرشاقة في عرض الأعمال الزجاجية، وإضاءتها بطريقة غير مباشرة تبرز شفافيتها وألوانها.

الطابق الأول يضم أعمال زجاج من ابداع زكريا الخناني، وعايدة عبدالكريم، والعرض في الطابق الأول مقسم ببرافان من الزجاج المعشق يعكس الحياة البحرية.

وتجد العديد من أعمال الزجاج والخزف موزعة في الحديقة بين الأشجار بطريقة تتيح للزوار الاستراحة على الكراسي البامبو، المحاطة بأشجار النخيل ومجموعة من النباتات والأشجار النادرة.

أما الطابق الثاني فإنه مقسم إلى جزاين: قاعة مخصصة لأعمال خناني من الزجاج، والقاعة الأخرى تعرض فيها أعمال عايدة عبدالكريم من الخزف والحلي وبعض المنحوتات من الطينة المحروقة.

وقد جرت مفاوضات بين الفنانة عايدة عبدالكريم ووزير الثقافة المصري فاروق حسني، على وضع المتحف تحت إدارة الوزارة من دون عقبات، وكانت لها رغبتان وهما أن تدير المتحف، وأن تستمر في العيش في الجزء السكني الملحق بالمتحف.

كما أكدت أن محافظة الجيزة تسعى إلى إعادة تخطيط طريق سقارة، وتسهيل إيجاد أماكن للسيارات ولافتات تشير إلى مكان المتحف ◆

ما بين عامي ١٩١٦و٢٠٠٠، عاش أنطونيو بويرو بابيخو حياة حافلة بالأحداث والإنجازات. فبعد أن حصل على درجة البكالوريوس عام ١٩٣٤، انتقل من «غوادا لا اخار» - حيث ولد وعاش - إلى مدريد ليدرس الفن التشكيلي لمدة سنتين في مدرسة الفنون الجميلة. وفي عام ١٩٣٩ قبض عليه بتهمة «دعمه لقضية ثورية» - إذ كان جمهوريا - وحكم عليه بالإعدام الذي استبدل به السجن لمدة ست سنوات ونصف السنة.

وبعد اقل من أربع سنوات من خروجه، حصل على جائزتين قيمتين في مجال المسرح وهما جائزة «لوب دي فيجا» عن مسرحية «حكاية حلم» وجائزة «أخوة كوينتيرو» عن مسرحية «كلمات على الرمال». ومنذ ذلك الحين صار بابيخو أكبر مستقبل للجوائز في تاريخ إسبانيا الدرامي.

ولا يعد بويرو بابيخو واحدا من أهم كتاب المسرح الإسباني المعاصر وحسب، بل واحد أيضا من أهم المجددين الذين استطاعوا أن يحققوا تقنيات درامية جديدة.

وقد تعرف الجمهور العربي على بويرو بابيخو لأول مرة عندما قدم المسرح القومي في مصر مسرحيته «الصورة المزدوجة للدكتور بالمي» في منتصف السبعينيات تحت عنوان «دماء على ملابس السهرة» من إخراج نبيل منيب وتمثيل عزت العلايلي ومحسنة توفيق. وهي المسرحية التي قدمت ترجمتها عبر سلسلة المسرح العالمي الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وهي المسرحية نفسها التي اقتبسها الكاتب الراحل سعد الله ونوس وأقام عليها عمله المثير للجدل «اغتصاب» بعد أن نقل أحداثها إلى داخل الأرض المحتلة في فلسطين.

وقد قدمت سلسلة المسرح العالمي أيضا عملين هما «أسطورة دون كيشوت» و«حلم العقل».. وأخيرا قدمت الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر ترجمة لمسرحية «شراك القدر.. زمنان لرواية واحدة».

ونحن إذ نحتفي بالذكرى الثالثة لوفاة أنطونيو بويرو بابيخو، ننشر هنا ترجمة لحوار طويل أجرته معه ماريا - ليز جازارين جيتار، ونشر ضمن كتابها «حوارات مع كتاب إسبان» الذي صدر في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٩١.

رحل عنا منذ ثلاث سنوات، وسيبقى معنا لقرون..

المسرحي الإسباني بويرو بابيخو حالم من أجل البشر

* حوار: ماريا - ليزجازارين جيتار
ترجمة: حسين عيد - مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان على بويرو بابيخو أن يناضل ضد الرقابة على المطبوعات، لكنه نظم جهوده أيضا للتغلب على عقبات جديدة، وقدم بعضا من أهم العروض المسرحية، مبرهنا على أنه! إذا كان لديك ما تقول، فلن تخلد أبدا إلى الصمت. عُرضت مسرحياته في إسبانيا، وفي أكثر من خمسة عشر قطرا آخر، مانحة إياه شهرة عالمية. يهتم عمله أساسا بصراعات الإنسان الداخلية في مجتمع خانق. كان مدخله إلى المسرح يعتمد أساسا على الأخلاقيات والجماليات، وهو يعتبر واحدا من أكثر المجددين، الذين حققوا تقنيات جديدة.

تزوج في عام ١٩٥٩، من الممثلة فيكتوريا رودريجيز، التي أنجب منها ولدين هما كارلوس وانريك. مات الابن الأصغر في حادثة، وسيأتي ذكر هذه التراجيديا الشخصية في سياق الحوار.

من بين إنتاجه المنشور، المسرحيات التالية: «في الظلام الحارق» (١٩٥١)، «ناسج الأحلام» (١٩٥٢)، «خطابات تواجه بجسارة» (١٩٥٧)، «حالم من أجل البشر» (١٩٥٩)، «لافيناس: فانتازيا من جزأين» (١٩٦٧)، «كونشرتوسانت أوفيد» (١٩٦٧)، «ضوء السماء» (١٩٦٨)، «نوم السبب» (١٩٨٥)، «المؤسسة» (١٩٨٥)، و«الحوار السري» (١٩٨٥).

وعلى الرغم من أنه هجر الفن التشكيلي من أجل المسرح، فقد أدخل في عديد من مسرحياته تقنيات الفنان، فكان يقابل بين الضوء والظلام، كما تعامل مع عدد من هؤلاء الفنانين من أمثال جويا وفيلا سكويز.

كنت محظوظة أن أمكث في مدريد على بعد ثلاثة منازل عن المبنى الذي يعيش فيه أنطونيو بويرو بابيخو. جعلته الحوارات، التي أجريتها مع كتاب آخرين، يحترمني كثيرا. وحين تقابلنا، هزني إحساسه بانتمائه العميق إلى المسرح، واعتباره أن صورة إسبانيا الحقيقية خلال سنوات حكم فرانكو، قد وصلت إلى بقية أنحاء العالم. كان يريد أن يتأكد أن الناس قد عرفوا بها، على الرغم من الرقابة على المطبوعات والأدب العظيم الذي كتب. بعد أن أخذني عبر ممر ضيق، دعاني إلى مكتبه، حيث أحطنا بالكتب والمخطوطات.. كانت هناك صورة شخصية له رسمت أخيرا بقلم بستيلي ملون بعد إطلاق سراحه من السجن، إلى جوار صورة أخرى للشاعر ميجيل هرنانديز رسمت خلال اعتقاله السياسي. كما كانت هناك أيضا صورة فوتوغرافية لأونامونو معلقة على الحائط. كان يرتدي رداء طويلا من صنع بييركاردان، فوق قميص أزرق وبنطلون مماثل. تحدث بويرو بابيخو عن حياته وعمله، كما تحدث أيضا عن موت ابنه التراجيدي.

تعتبر واحدا من أشهر كتاب المسرح. كيف تعرِّف عملك؟

أعتقد، كأي مؤلف، أن التعريف الأساسي لعملي هو أنه محاولة لفهم مشكلات شخصية خاصة، ومحاولة فهم صعوبات هذا العالم أيضا. إذا أردت تعريفا أدبيا أكثر، فقد أقول إن مسرحي يحاول أن يرفد بتراجيديا من منظور الوجود الإنساني، ما دمت تفهمين ما أعني «بالتراجيديا»، إنها ليست شيئا مثيرا للتفاؤل أو مفقدا للأمل، لكنها على الأغلب لغز يمكن حله. قد يوصف هذا كأساس يهدف إليه مسرحي. ويعبَّر عنه بشروط ملموسة عبر موضوعات محددة تكون عادة مرتبطة برؤية نقدية لمشكلات اجتماعية لهذا العالم ولحقيقة شخصيتنا الخاصة. إنني أنجز ذلك عبر اختبار متواضع للأشكال الدرامية التي أشعر بضرورة أن أكون على تماس معها، وبأحاسيس متدفقة. ولكن لنكتف بهذا.

هل تعترف بتأثير أونامونو عند الحديث عن كلمة «تراجيديا»؟

طبعا، وهذا شيء أشرت إليه من قبل أمام أناس آخرين، كما أن أولئك الذين درسوا أعمالي قد عقبوا على ذلك، لذا يعتبر أونامونو واحدا من أكثر مصادري وضوحا، بطبيعة الحال.

هل تلك لوحة لأونامونو على حائطك؟

إنها ليست تماما لوحة تشكيلية، بل هي صورة فوتوغرافية لفيكتوريو ماكو، نحات أونامونو، الذي كان في جامعة سالامنكا. إنها لديّ هنا؛ لأن أونامونو قد أثر فيّ بشكل عظيم، على رغم أنه ليس التأثير الوحيد، لأن هناك عديدا من كتاب آخرين صنعوا تأثيرا مماثلا.

هل يمكن أن تقول شيئا عن هؤلاء الكتاب؟

قد يبدو هذا تظاهرا، لكن لا بد أن أشير إلى أن لكتاب التراجيديا الإغريقيين تأثيرات مباشرة علي. لقد أغنوني جدا وكانوا ذوي قيمة كبيرة بالنسبة إلي، على الرغم من أنه من المؤسف أن لغتي اليونانية ليست جيدة بما فيه الكفاية، حتى تسمح لي أن أتذوق النصوص الأصلية. وعلى رغم أنه قد يكون باليا أن يقول كاتب إسباني، إن لسرفانتس تأثيرا كبيرا، إلا أن الدارسين لمسرحي - كما قلت في مناسبة سابقة - قد أبرزوا أن هناك تيمة كيخوتية خفية تنساب في عملي. ولا يتحدد تأثير سرفانتس بذلك فقط، بل هو ظاهر أيضا في مبدئه الأدبي الواقعي، وهو ما يعني أن مجمل مظاهر الحياة اليومية الجارية تكون في علاقة رقيقة مع عناصر أخرى أكثر غرائبية أو سحرية.

من المثير للاهتمام أنك ذكرت سرفانتس؛ لأنني عندما تحدثت عنك مع كتاب عديدين، أشاروا إليك كشخص «طيب».

إنه شيء جميل أن يقولوا ذلك.

كان ذلك هو ما أراد أن يُذكر به دون كيخوته.

قد يكون الأمر كذلك. لكن هذا قد يأخذنا مباشرة من عصور الخلق والأسلوبية إلى أخرى أخلاقية. تعتبر الأخلاق مبدأ ثابتا بالنسبة إلي، ليس في شروط قانونية ثابتة، لكن في مشكلة يعاد تكرارها في كل أعمالي. بدلا من ذلك، وعلى رغم حقيقة أن الأخلاق لها أهمية أدبية، فلا أعتقد أنه الوجه الأكثر أهمية في مسرحي.

ربّما يمكنني أن أدعوك بعنوان إحدى مسرحياتك، فأسميك «حالما من أجل البشر»؟

لن يكون ذلك خطأ، لكن ربما لا يكون كافيا؛ لأن العناوين تعكسنا عادة إلى حد ما، بالأسلوب نفسه الذي تفعله عناوين كتبنا. من أجل ذلك، أعتقد أن العنوان يعكسني بدرجة ما فعلا، على الرغم من أنه ليس الشيء الأكثر ملاءمة لذلك. وقد تقدمني أيضا بعض عناوين أخرى. مثال ذلك، المسرحية الثانية التي كتبتها «في الضوء المحترق». فعلى الرغم من أنني لست أعمى مثل شخصيات ذلك العمل، إلا أنه يبدو واضحا أنك كي تعيش «في ضوء محترق»، فإن ذلك سيكون طريقا لي أيضا كي أصل إلى حدود لحياتي الخاصة. عنوان آخر من عناويني، هو «نوم

السبب»، يقترب أيضا من وصف إحدى تجاربي الأساسية. لذلك، فإن عناوين كتبي لها أهمية شخصية.

كيف تصل إليها؟

إنها أحيانا عمل تجريبي وصعب؛ لأنه ليست هناك قواعد أخرى. وأحيانا أخرى، يصل العنوان مباشرة. حين يحدث ذلك قد يقال إن العمل يتقدم منه مباشرة. وذلك ليس حقيقيا تماما، لكنه كذلك إلى مدى معين. في مناسبات أخرى، قد يحدث العكس: حين يتم العمل ويعطي أفضل شكل ممكن ولا يزال من غير المستطاع أن أجد عنوانا ملائما. عندئذ أناضل مع عديد منها، وأحيانا أكون غير راض عن أحدها، الذي اخترته في النهاية. لذلك لا يمكنني أن أعطيك قاعدة مستقرة. وإذا استطعت أن أفعل، فلن تكون هناك أي مشكلات مع عناويني، لكن الأمر ليس كذلك. وبينما قد يكون كل ذلك حقيقيا، يحدث أن تُصمم مسرحية ما عنوانها بشكل كبير، وقد يكون من الصعب أيضا أن يوجد في بعض الأحيان.

لكلمتي: «حالم» و«حلم» معنى خاص بالنسبة إليك، أليس كذلك؟

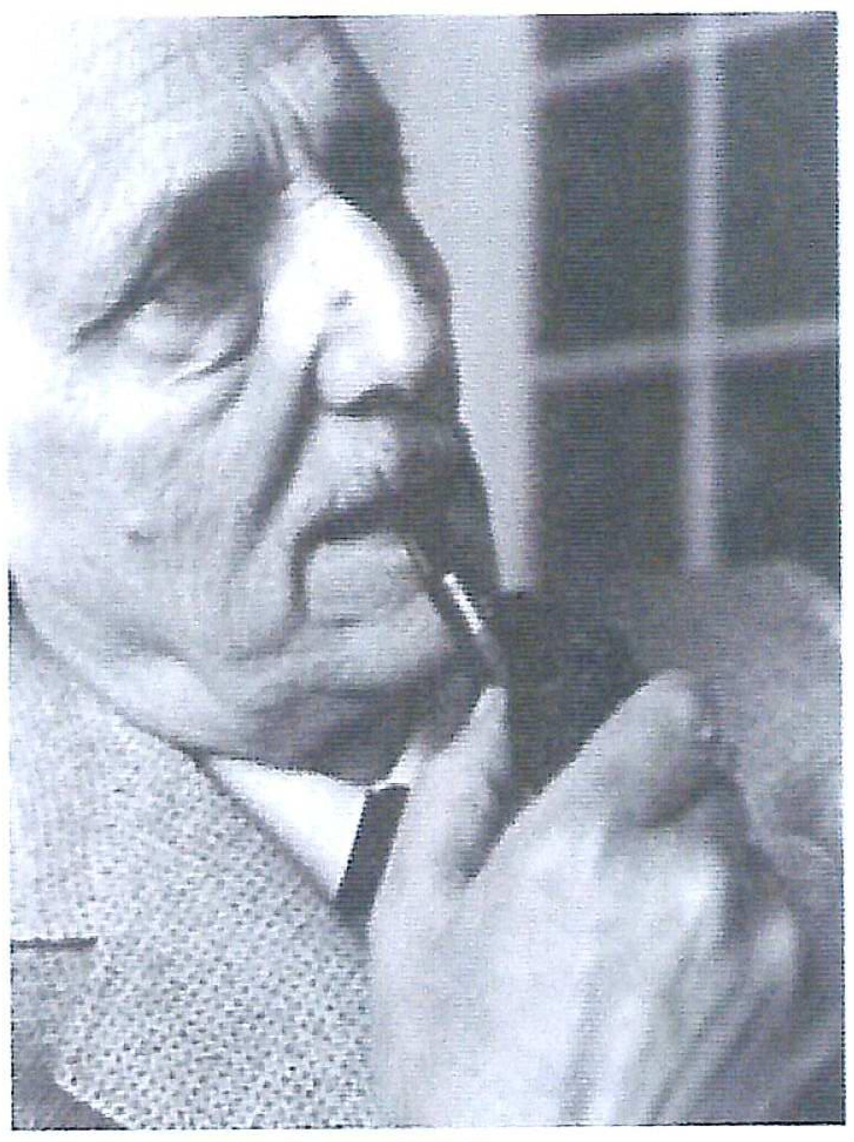
بطبيعة الحال، كان لهما دائما معنى بالنسبة إلي، حتى قبل بداية الكتابة للمسرح، بسبب من تلك التأثيرات التي سبق أن ناقشناها. ربما يكون أعظم عمل درامي إسباني هو «الحياة هي حلم» لكالديرون دي لاباركا. تدين مظاهر معينة من مسرحي كثيرا له، خاصة تلك التي تتعلق بالحياة: الحياة حلم، والأحلام كواقع في الوقت نفسه. توجد هذه العناصر كلها في مسرحي. أحيانا أضع أحلاما على المسرح في مسرحياتي، وفي أوقات أخرى تكون جزءا من السرد، وفي مناسبة حاولت أن أبتكر ما يمكن تسميته حلم يقظة، الذي يعتبر أسلوب بعض الشخصيات في النظر إلى الواقع. كي أوضح ذلك أكثر، دعيني أذكر مسرحيتي «المؤسسة» حيث الحس المحدد بمفردات لم تحدث، وذلك على الرغم من أن الشخصية الرئيسية لها حلم امتد في حالة يقظة، تستيقظ منه بالتدريج.

متى شعرت لأول مرة بالحاجة إلى أن تكتب؟

هناك إجابتان عن هذا السؤال، على الرغم من أنه ينبغي أن تكون إجابة واحدة فقط. إذا أجبت بشكل تقليدي، يمكن أن أقول إنني بدأت أشعر بإلحاح قوي عليّ في أن أكتب عام ١٩٤٦، وذلك في أعقاب حياة خطرة وصعبة. وقد أوصلتني سنوات الشدة تلك، إلى يقين أنني أحتاج إلى أن أكتب، وبشكل أكثر تحديدا، أن أكتب مسرحيات. هذه الإجابة، على رغم ذلك، ليست صحيحة تماما، لأنني كنت أكتب منذ أن كنت طفلا، على رغم أنني ظننت أنني سأصبح فنانا تشكيليا. وبالضبط، خلال طفولتي ويفاعتي، كان يمكن أن أكتب مصادفة مسودة قصيدة قصيرة أو بعض النثر للمتعة. أتذكر محاولة كتابة قصيدة مبكرا منذ سن التاسعة، ولحسن الحظ تركت غير مكتملة. وبينما كنت أنمو، كنت أمارس باستمرار غربلة ما أكتب من أدب، حتى أنني فزت بأول جائزة غير مهمة في منافسة للدراسة الأدبية في مسقط رأسي «غوادا لاخارا». ويعني كل ذلك أن علاقتي بالأدب ترجع إلى تاريخ مبكر من طفولتي، حين كنت بالمصادفة مبدعا، إذا كانت الكلمة مناسبة، وحين كان والدي يشجعنا على قراءة الأدب ويأخذنا إلى المسرح. لقد ظلت دعوتي ككاتب هاجعة حتى عام ١٩٤٦، حين خرجت من السجن، وقررت أن أكتب حتى لو استمررت في الرسم. قررت أن أكتب في أعقاب إطلاق سراحي بابتكار، وانشغلت بالمسرح.

هل كنت سجينا سياسيا خلال فترة الحكم الدكتاتوري؟

نعم، لقد قبضوا علي بعد شهرين أو ثلاثة من انتهاء الحرب، لمحاولة تنظيم مجموعة سياسية غير شرعية، وهو ما كان في تلك الأيام نشاطا يعاقب عليه بشدة، وذلك بعد فترة قصيرة، حين أبلغ عنا شخص ما، وهو ما كان متوقعا. حُكم على بعض منا بالموت (قضيت بنفسي ثمانية أشهر في صف الموت)، وبالمصادفة استبدل الحكم، وأنهيته بقضاء ست سنوات ونصف في السجن.



هل كتبت عندما كنت في السجن؟

كتبت عدة أشياء، لكنها لم تكن بعد مبتكرة. خلال سنواتي الأولى في السجن، كنت ما زلت أعتقد أن هدفي من الحياة أن أكون فنانا تشكيليا، لذا حاولت أن أرسم وألون بقدر ما استطعت. كما ملأت عدة صفحات بأفكار لمشروعات محتملة، مثل كتاب يتعلق بالفن التشكيلي، تجنبت دائما أن أقوم بإنجازه. ذلك ما كتبت عنه أساسا بينما كنت في السجن، على الرغم من أن بعض أصدقائي، الذين كانوا يصنعون سجلا للقصاصات لعائلاتهم، سألوني في مناسبة ما أن أدون لهم باختصار شيئا مناسبا، وأمكنني أن أسجع لهم مقطعا سريعا. ما فعلته غالبا مع ذلك كان أن أرسم صور رفقائي المساجين، تماما مثلما قمت بتخطيطات ببعض ألوان مائية. لم أرسم صورا زيتية، على رغم وجود فنانين تشكيليين في المجلس ممن صنعوا اتفاقات مع سلطات السجن، كي يوصلوا إليهم ألوان الزيت مع مكان ملائم للرسم، مقابل أن يرسموا مريم العذراء للراهبات أو صورة شخصية لمدير السجن. وما دمت لم أكن راغبا في إجراء تنازلات، فلم يكن لدي خيار إلا أن أرسم من دون أي حامل، لذلك قلّصت اهتماماتي التصويرية إلى ما يمكن أن أرسمه في معتزلي، مثل رؤوس أصدقائي، أو ربما رسومات ألوان مائية متقنة، لكنها لا تزال تتطلب بعض مواد أخرى قليلة. ما يعنيه هذا، هو أنه حين أطلق سراحي، عدت إلى الرسوم الزيتية كمبتدئ، وبدأت الكتابة، لكنني لم أكن قد قررت بعد أن أتخلى عن الفن التشكيلي.

هل لا تزال ترسم؟

لا، لم أعد أفعل.

متى بدأت تكتب للمسرح؟

بدأت أكتب مسرحيات سريعا بعد إطلاق سراحي في عام ١٩٤٦.

لماذا فضلت المسرح على الروايات أو الشعر؟

لقد حاولت بعض الحكائيات وبعض الشعر، لكنني أعتقد أنني ركزت على المسرح؛ لأنني كنت دائما مسرحيا مفعما بالحماسة منذ أن كنت طفلا، كان أبي معجبا عظيما بالمسرح، وزرع الهوى نفسه فينا؛ لذا قرأنا ورأينا مسرحيات عديدة. أعتقد أن هذا يبرر انجذابي الخاص للمسرح، على رغم أنني قرأت بالمثل أشكالا أخرى عديدة من الأدب. وأعتقد أن هذه طريقة كي أعقلن ولعي بالمسرح، على رغم أنه من المحتمل أنه لن يوجد في النهاية تفسير منطقي له. ربما يكون الأسلوب الأكثر دقة، الذي أستطيع أن أجيب به عن سؤالك، هو أنني كرست نفسي للمسرح؛ لأن بداخلي كان يوجد كاتب مسرح، يعلم الله لماذا.

ما الفرق بالنسبة إليك بين قراءة ومشاهدة مسرحية؟ وأيضا، ما الفرق بين كتابة ومشاهدة مسرحية؟

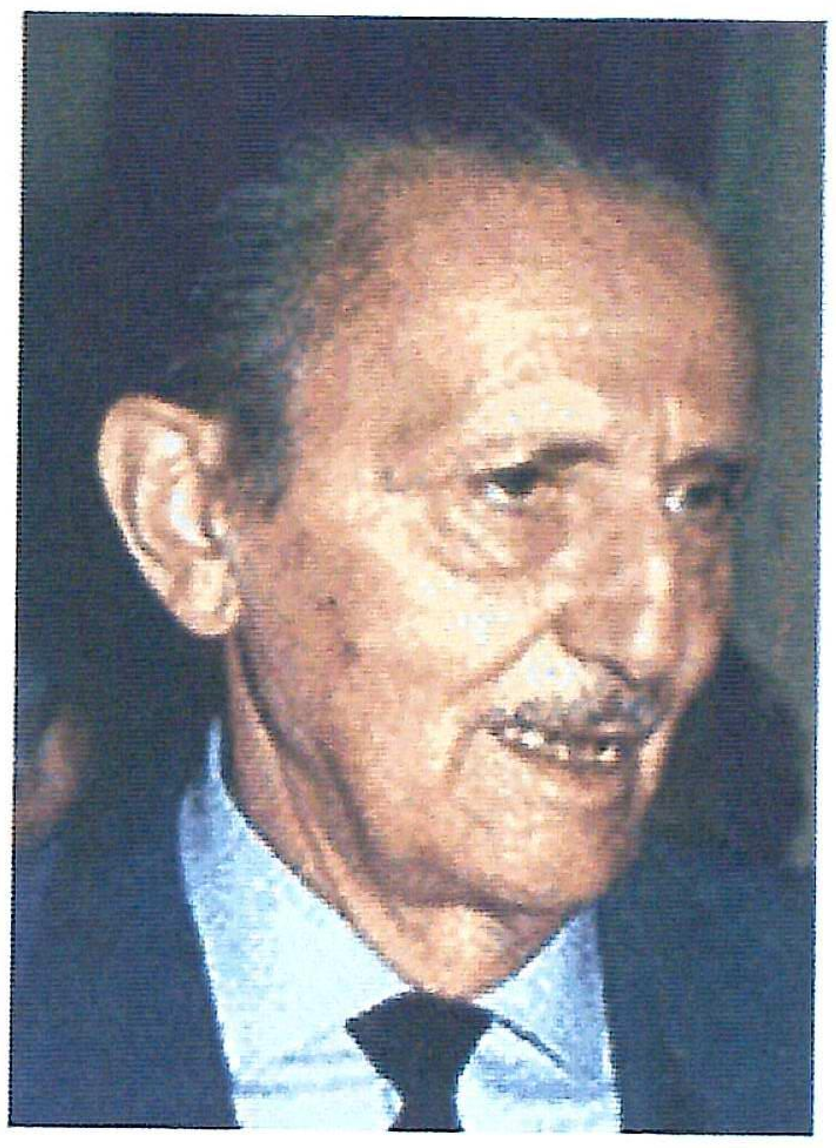
إن الفروق عظيمة جدا، لكن هذا لا يعني أن كتابة أو قراءة مسرحية هي أقل من تمثيلها على المسرح. حاليا، نجد أن من الشائع الاعتقاد أن المسرحية، على الرغم من فائدتها من زاوية معينة، إلا أنها لا تعتبر مسرحا حقيقيا حتى تمثل على المسرح. بطبيعة الحال، فإن هذا ليس غير صحيح فقط، لكنه لا يعني على أي وجه أيضا أن قراءة المسرحيات ليست نشاطا كاملا، أو أن كتابة نص ليست إلا مجرد بشير إلى مسرح حقيقي. أعتقد أن كتابة المسرحيات تعتبر (واستمر ذلك لقرون) جزءا مهما من الأدب. إن من الصعب جدا كتابة مسرحية جيدة، وبالدرجة نفسها من الصعوبة أن ترضي مخرجا يصر على إجراء تعديلات على مسرحيتك بحجة تقديم ما يسمى إنتاجا مسرحيا أكثر. قد يكون هذا مقبولا في حالة مسرحيات متوسطة أو مع مسرحيات جيدة، حيث يشير المؤلف إلى ذلك في النص أو خلال البروفات، بأن هذه التعديلات مطلوبة. لأنه بمجرد أن تنجز المسرحية يجري تميزها النصي، لذلك أعتقد أن من الفظاظة أن يدخل جزء من المخرجين إلى هناك ويعيدوا كتابتها. أنا لا أعني أن بعض تغييرات صغيرة قد لا تكون ضرورية، كي تلطف المسرحية بذلك الأسلوب الذي أصبح اليوم شائعا، بما قد يوقع أحيانا في خطأ خطير. أقول هذا بالإشارة إلى النص نفسه. أما بالنسبة إلى موضوع قراءة المسرح، وهو ما يتضمن تلك المسرحيات، التي قد تكون إما رديئة وإما صعبة في أن توضع على المسرح، فأعتقد أن تلك المسرحيات التي قد تكون نسبيا سهلة ومؤثرة على التمسرح، ينبغي أن تُقرأ بواسطة قارئ الأدب المعتاد. مع أن الاعتقاد الشائع هو أن الشعر، المقالات، أو حتى أعمال السرد هي التي يجب أن تقرأ فقط، لكن ليست المسرحيات هي التي يمكن أن تكتشف في معارض الكتاب أو في مراجعات الكتب، حيث نادرا ما تذكر أو تراجع. يرجع هذا إلى أنه قد أصبحت حقيقة بدهية أن المسرحيات تعني فقط أن تشاهد، لا أن تقرأ. أعتقد أن هذا مناف تماما للحقيقة. سأقولها حتى من دون كلل: لا يجب أن يقال إن البشر أو المجتمع سيكون حقيقة مفعما بالحماسة حول تجسيد المسرح، ما لم تقرأ المسرحيات باستمرار؛ لأنه في ذروة المسرح الإسباني، حين كان الجمهور يذهب إلى المسرح بأعداد أكثر كثيرا مقارنة بالحاضر، كانوا يقرأون أيضا مسرحيات بشكل مطرد تماما. يتمتع الناس بالمسرح كثيرا إلى درجة أنهم يريدون أن يقرأوه تماما مثلما يشاهدونه، لذلك ينبغي أن يبتكر تجسيد ذاتي حميم. أعتقد أن قراءة المسرحيات تسمح لنا أيضا أن نرى أي صفات أو صدوع فيها، ربما لم تكن لتظهر بوضوح على خشبة المسرح، فليس المهم فقط مدى جودة العرض. إن عدم اهتمامنا الحالي بقراءة المسرحيات يبدو لي واحدا من أسوأ أعراض الحياة المسرحية، لأنه على الرغم من أن المسرح يعني أنه يجب أن يشاهد، فإنه يعني أيضا، في الوقت ذاته، أن يقرأ.

”
إن التعريف الأساسي لعملي، هو أنه محاولة لفهم مشكلات شخصيتي الخاصة، وصعوبات هذا العالم أيضا!
“

ما علاقتك مع كل من: المخرجين، الممثلين، والجمهور؟

على أفضل الأحوال هي علاقة متناغمة، وفي أسوئها معادية. ما دمت رجل مسرح مشهورا بالبراعة، لذا أحاول أن أكون في صف المخرج خلال كل البروفات تقريبا. إذا كان المخرج معقولا، ويعرف أنني لم أكتب المسرحية فقط، بل إنني أفهم أيضا فيما يجب أن يجري على خشبة المسرح، عندئذ تتطور بيننا عادة علاقة متناغمة. ربما لن نتفق على كل شيء، لكنه سيسمح لي أن أقدم أحيانا اقتراحات له، وفي مناسبات أخرى للممثلين. أعتقد أن هذا المدخل إيجابي ومثمر. ومع ذلك، يوجد مخرجون يستخفون بأي اعتراضات من جانب الكاتب المسرحي، لأنهم يعتقدون أن المؤلف يصلح فقط للمخطط المكتوب. كي نضعها في صورة مباشرة، يستطيع الفرد أن يقول إنه يوجد مخرجون يظنون أن كتاب المسرح هم شياطين بائسة لا تفهم شيئا عن المسرح؛ لأنه يوجد كثير من المخرجين متوسطي القيمة. وقد يصل جنون عظمة كثير من المخرجين الحاليين أحيانا إلى انقسام شديد في الشخصية. الأمر نفسه صحيح أيضا مع الممثلين، فقد يوجد ممثلون متعجرفون يعتقدون أن كاتب المسرح لا يعرف شيئا عن التمثيل، وهو ما قد يؤدي إلى صدامات. لكنني لا أعتقد أن هذا صحيح بالنسبة إلى أي كاتب مسرحي حقيقي. إذا كان الأمر كذلك،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



فينبغي عليه أن يكرس نفسه لأشياء أخرى. وليس للمسرح. يعرف كاتب المسرح الحقيقي كثيرا عن التمثيل، على رغم أنه لم يكن هو نفسه ممثلا، بل قد يتصرف جيدا مع مهمة التمثيل مثلما قد يفعل الممثل المحترف. ومع ذلك، قد يوجد ممثل غريزي في كل كاتب مسرح. ويكمن البرهان على ذلك في حقيقة أن غالبية كتاب المسرح، بمن فيهم نفسي، يلحقون مذكرات بمسرحياتهم، يوضحون فيها كيف يفترض أن تؤدى مختلف الشخصيات، وكيف ينبغي أن تكون نبرة أصواتهم، وما الخطوات التي يجب أن يتبنوها، وكل ذلك للمثال. وهكذا، فنحن أيضا نعرف عن التمثيل. حين يفهم الممثلون هذه الحقيقة، كما يفعل غالبيتهم، فإنهم يتقبلون اقتراحاتنا من دون مشاكل. وهم لا يفعلون ذلك فقط، بل إنهم غالبا يطلبون منا النصيحة، ويخبروننا أن نمسك بأيديهم خلال البروفات؛ لأنهم ليسوا واثقين من أنفسهم.

وما دام الجمهور هو محل الاعتبار، فسيوجد كتاب مسرح يحاولون أن يلبوا كل متطلبات النظارة، وينتجوا نوعا تجاريا جدا من المسرح له إغراء واسع. وعلى الرغم من أنهم يمكن أن يكونوا ناجحين تماما، فإنهم لا يمكن أن يعتبروا كتاب مسرح جيدين، لأن كاتب المسرح الجيد الطموح، هو الذي لا يحاول أن يرضي نزوات وتخيلات الجمهور، بل سيبتكر على الأصح نظارته الخاصة الأسيرة له، والتي ستكون مختلفة. أحيانا ينجح، وفي أوقات أخرى لا ينجح، على رغم أنه قد يكون كاتبا مسرحيا جيدا. ولا تزال هناك مناسبات في التاريخ الأدبي، يأتي فيها النجاح بعد الموت فقط، وهناك أمثلة عديدة لها. ومع ذلك، فإن من المعتاد أن يؤول الأمر إلى أنه بعد عدة سنوات سيكسب كاتب المسرح الجيد مجموعة أنصار، سواء كبر عددهم أو صغر، لكنه عادة سيكون كافيا ليعيله. لن يحاول كاتب المسرح الجيد أن يخلق جمهوره فقط، بل سيشكله أيضا (الذي هو حقيقة الشيء نفسه). وهذا الفعل ربما يتعارض مع توقعات النظارة في محاولته كي يبتكر إضافات خاصة به، أحيانا ناجحة وأخرى فاشلة. لذا، فإن العلاقة مع الجمهور هي تقريبا علاقة تضاد. هناك اعتبار آخر، وهو أن النظارة هم عادة عامل لا ينسى، فلا أحد لديه وصفة لـ «كيف» يجعل الجمهور سعيدا، خاصة حين تحاول أن تعارض توقعاته. لا أحد لديه هذه الوصفة، حتى هؤلاء الذين يريدون أن يسعدوا الجمهور. هم، في الحقيقة، قد يفشلون أحيانا بعرض مسرحي غير مألوف الفخامة، ومع مسرحيات ظنوا أنها ستمتع النظارة كثيرا. يعني كل هذا أن الجمهور لا يمكن التنبؤ به، وهو الشيء الذي يعتبر جيدا، لأن كاتب المسرح فقط يمكنه أن يخبرك كم عدد المرات التي رفض فيها منتج مسرحية متعللا بأنه على الرغم من أنها عمل جيد، فإن الجمهور لن يحبها. بعد سنوات، يضع منتج آخر المسرحية نفسها على خشبة المسرح - ربما ليملأ فراغا في جدوله - وإذا بها تنقلب لتكون الضربة المدهشة للموسم!

هل حدث ذلك لك؟

نعم، في أكثر من مناسبة.

ما علاقتك مع شخصياتك؟

ليس من السهل الإجابة عن ذلك، في المقام الأول، يمكن أن يكون هناك نمطان من الشخصيات: أولئك الذين ينبعون من خلالنا، وأولئك اللازمون للحدث، يكون النوع الأول مركزا للصراع الدرامي الرئيسي للمسرحية، إنها الشخصيات التي نحملها داخلنا وتعكسنا إلى حد ما. ثم هناك تلك الشخصيات التي تعتبر ضرورية للحدث، لكن ليس لديها رنين داخلي مع كاتب المسرح. وهي عادة أكثر مرونة في استجابتها لاحتياجات الحدث، على رغم أنها بمجرد أن يحدث ذلك، فإنها قد تطالب بحقها في حياة خاصة بها، وأن تضفي عليها صفة ذاتية بواسطة كاتب المسرح.

هكذا يصبحون بشرا

نعم

من الأقوى: أنت أم مخلوقاتك؟

لاحظ عديد من الناس أن الشخصيات تفرض أحيانا إرادتها على مبتكرها، وعلى الرغم من أنني أقر بصحة هذا الرأي إلى مدى معين، فإنني أعتقد أنه ليس هناك أكثر من طريق مجازي واحد للحديث. إنه صحيح أن يقال إنه حينما تشكل الشخصيات، فإنه يأتي وقت نرى فيه أشياء لم نكن نراها من قبل. أنا لا أصدق أن هذا حقيقي، لأن ما يحدث هو أن كاتب المسرح يتخيل أن شخصياته حية، وهي بدورها تقوده إلى الاعتقاد بأن الشخصيات تتحدث من تلقاء نفسها. وكل هذا يكمن فقط في ذهن كاتب المسرح.

أين يكون كاتب المسرح حين يكتب.. داخل أم خارج عمله؟

كلا الأمرين معا، وبشكل عام، وعلى الرغم من وجود استثناءات، فإن الفرد لا يستطيع أن ينجز أي ناتج فني إذا لم يتفاعل هذان العنصران. فعلى أحد الجانبين، يسمح المؤلف لنفسه أن يكدح وأن يدفع بواسطة التجارب التي سمحت بأن يبدأ مسرحية معينة، وعلى الجانب الآخر، فإن عليه أن يمتلك ذاتا أخرى لها عين ناقدة شديدة الانتباه باستمرار، على أن تظل في الخارج كي تصحح وتتلطف.

بماذا تشعر حين تكتب؟

بعذاب عظيم، حتى يتم الأمر بنجاح. تعتبر الكتابة بالنسبة إلي عملا مجهدا جدا جدا.

لذا، فإنه يجب أن تشعر بفرح عظيم حين تنهي مسرحية؟

لن أقول ذلك، لأن كل ما أعرفه، حين تنتهي، هو أنني أسدل ستارة الختام، ولن يكون هناك أي تعديلات أخرى، لكن هذا لا يعني أن ما أنجزته حالا معصوم من الخطأ أو كامل؛ لأنني أشعر عادة بشعور من عدم الرضا، حين أواجه بهذا الناتج الأخير، حين أعترف بهذا للناس يسألونني لماذا لا أستمر في المراجعة والتصحيح، ولكنني أجيب أنني قد لا أعرف ما يجب أن يتغير، فقد فعلت كل ما أستطيع، لكنني ما زلت غير سعيد بالنتيجة الأخيرة، هذا هو ما أشعر به حين أكمل عملا. إنه أمر حقيقي، أن لا أثق بنفسي، لذا أمنح ما لا يرضيني ميزة الشك؛ لأنه بمضي الوقت، قد تنال المسرحية عدة مراجعات جيدة، وفي آخر الأمر، قد أعيد قراءتها وأقول لنفسي إنها ليست بالسوء الذي ظننتها به حين أنهيتها. كلمة أخيرة، على الرغم من كل ذلك أكون عادة غير راض عن الناتج المنتهي.

هل أنت القارئ الأول لعملك، أم أن هناك شخصا آخر يقرأ مسرحياتك بمجرد أن تنهيها؟

أنا دائما القارئ الأول، بحكم أنني قرأت العمل بينما كنت أكتبه.

هل تقرأ بصوت عال أحيانا؟

حين أقرأ عادة لزوجتي أو لأصدقائي، أقرأ بصوت عال، وأحاول أن أقرأ أجزاء من الشخصيات بالشكل الذي أظنها يجب أن تتكلم به. ولأن هناك عادة في المسرح الإسباني استمرت لوقت طويل (على الرغم من أنها تلاشت تدريجيا)، فإن منتجي المسرح يخصصون يوما معينا، يقرأ فيه كاتب المسرحية مسرحيته لشركة المسرح، قبل أن تبدأ البروفات، وبعد ذلك يحدد الأجزاء.

هل تقرأ كل الأجزاء؟

نعم، أقرأ كل المسرحية.

أعتقد أنك أدخلت الفن التشكيلي إلى مسرحك. كيف حققت ذلك؟

فعلت ذلك بعدة طرق، بسبب من خلفيتي كفنان تشكيلي وصلتها الوثيقة بموضوع التمسرح، وبطبيعة الحال، هناك عديد من كتاب المسرح لهم عين تشكيلية على الرغم من أنهم ليسوا فنانين تشكيليين. أعتقد أن أسلوبي في فهم المسرح ووصف المشاهد تدين بشيء ما إلى مهنتي السابقة كفنان تشكيلي. وذلك بالإضافة إلى ظهور فنانين تشكيليين بوجههم الحقيقي والخيالي كشخصيات في كثير من مسرحياتي.

مثلا فيلاسكويز.. للمثال؟

نعم، ظهر فيلاسكويز في واحدة، وجويا في أخرى، كما كان هناك فنانون تشكيليون متخيلون أيضا بالمثل. لذا كان للفن التشكيلي تأثير على التمسرح في مسرحياتي، تماما مثلما يرجع إلى مادة المسرحية، خاصة مع المسرحية التي أهديتها إلى جويا، لأن عديدا من لوحاته ظهرت على خشبة المسرح.

كما أدخلت الشعر أيضا إلى مسرحك.

حين بدأت كتابة المسرحيات للمرة الأولى، قال بعض النقاد إن أحد القيود أو العيوب لمسرحي كان ندرة الشعر. قالوا إنني كاتب مسرحي دون ميل شعري.

لكن العكس هو الصحيح!

لقد اعتقدت أنا، على الأقل، أن التهمة غير صحيحة، على الرغم من أنني لم أكن أعرف. يعتبر الشعر أكثر صعوبة، حين نخضعه للعقل، أكثر من أي شيء آخر، لأنه يأتي من الداخل.

إنه سلوك حدسي وجمالي للتعبير عن أنفسنا، لكننا لن نكون قادرين على أن نفسر كيف يحدث ذلك. لقد اتهمني نقادي المبكرون أيضا، من بين ألف شيء آخر، أنني متشائم ومدمر. بطبيعة الحال، كان هناك أيضا تقريظ، وإلا فإنني لم أكن لأوجد الآن.

تلعب الموسيقى أيضا دورا مهما في عملك.

بالإضافة إلى افتتاني المبكر بالفن التشكيلي والأدب، كنت دائما مفعما بحماسة عظيمة بالموسيقى الجيدة، على رغم أنني ليس لدي معرفة تقنية بها. حين بدأت أكتب للمسرح، كان هناك طبعا عدة أوجه موسيقية يجب أن تدمج في مسرحياتي، كما حدث مع خالقي التراجيديا اليونانية، الذين استخدموا دائما موسيقى لمسرحهم، لذلك، لم يكن ممكنا أن يقوم مسرحي من دون موسيقى، ولا أعني فقط أن موسيقى الخلفية من ذلك النوع الذي نجده عادة في أفلام السينما، لكنني أعني الموسيقى كوجود محوري للمسرحية وشخصياتها. في بعض مسرحياتي، ارتبطت الموسيقى دراميا بالصراع الأساسي. ذلك يفسر لماذا في مسرحية «كونشرتو سانت أوفيد» تختم الشخصية الحدث قائلة شيئا مثل «ربما تكون الموسيقى هي الإجابة الوحيدة الممكنة عن بعض الأسئلة»، ربما ارتبط ذلك بالمقولة الشهيرة لوالترباتر إن كل الفن يطمح إلى الموسيقى. وأنا أومن بهذا أيضا، على الرغم من أهمية منطقية ومعقولية اللغة في الأدب، فأنا أعتقد أن هناك أشياء لا يمكن التعبير عنها بكلمات، وهي على رغم ذلك حيوية.. أحيانا يمكن أن يعبر عن تلك الأشياء بالفن التشكيلي، الذي هو ظاهريا صامت، لكنه يتحدث لغته الخاصة، أحيانا أخرى يمكن أن نتواصل معها بالموسيقى، على رغم أن الموسيقى ليس لديها كلمات، وأنا أحاول دائما أن أتذكر هذه البصمات الدرامية المعبرة للموسيقى.

هل يعتبر عملك سيريا؟

إنه يحتوي، مثل أي مؤلف، على عناصر سيرة ثابتة، لكنني أشك كثيرا في أن أيا من مسرحياتي يمكن أن تعتبر سيرة ذاتية.

ما الهواجس التي جلبتها إلى مسرحك؟

كما أشرت في البداية، فأنا مهتم بأن أكتب مسرحيات ذات منحنى تراجيدي، وأعني بالتراجيديا الإحساس بالصراع بين الحرية والضرورة، وبناء على ذلك فإن المشكلات الشخصية والاجتماعية تترافق مع الصراع بين الحرية والضرورة، وهما هاجسان بالنسبة إلي، كما أن لدي هواجس ملموسة أخرى

> «قد يبدو هذا تظاهرا، لكن لا بد أن أشير إلى أن لكتّاب التراجيديا الإغريقيين تأثيرات مباشرة عليّ!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كذلك، مثل إحباطي من قيود الإنسان في عالميها الشخصي والاجتماعي. يرتبط هذا بما قلته حالا حول الصراع بين الحرية والضرورة، حيث تجلب الضرورة أحيانا معها عيوبا مادية أو نفسية، وهي التي تعتبر هواجس شخصية جدا. كما تشير أحيانا تلك الأشياء إلى امتداد الضرورة، الذي يقلص أي حرية ممكنة، وهو شيء يجب أن يحارب على رغم ذلك. تيمة أخرى تتلبسني، هي الرعب من التعذيب، الذي يظهر في اثنتين أو ثلاث من مسرحياتي. وهكذا، يمكننا أن نستمر بحثا عن مثل هذه الأشياء.

ماذا عن الرموز؟

يكتسب كل شيء تقريبا أهمية رمزية في عملي. ومنذ بدأت الكتابة. فإن حسي الجمالي قد أسس ليس فقط في الواقع فقط، لكن بالامتداد الرمزي لذلك الواقع. لذا توجد رمزية وافرة تتخلل أعمالي، على الرغم من أنها ليست استعارة؛ لأن الأمرين يختلفان تماما. أنا نصير جيد جدا للرمزية، ليس فقط في المسرح بل أيضا في الأدب بشكل عام، لأنني أؤمن أن للرمزية معاني عديدة، إضافة إلى أنها حية. وهذا مهم بالنسبة إلي، لذلك أستعملها. وعلى النقيض من ذلك، فإن الاستعارة لها معنى واحد فقط، ومثل ذلك يفنى.

كيف توصلت إلى رمز الإنسان الأعمى، مثلا، وماذا دفعك لتكتب مسرحية «في الضوء المحترق» التي تمتلئ بالقوة؟

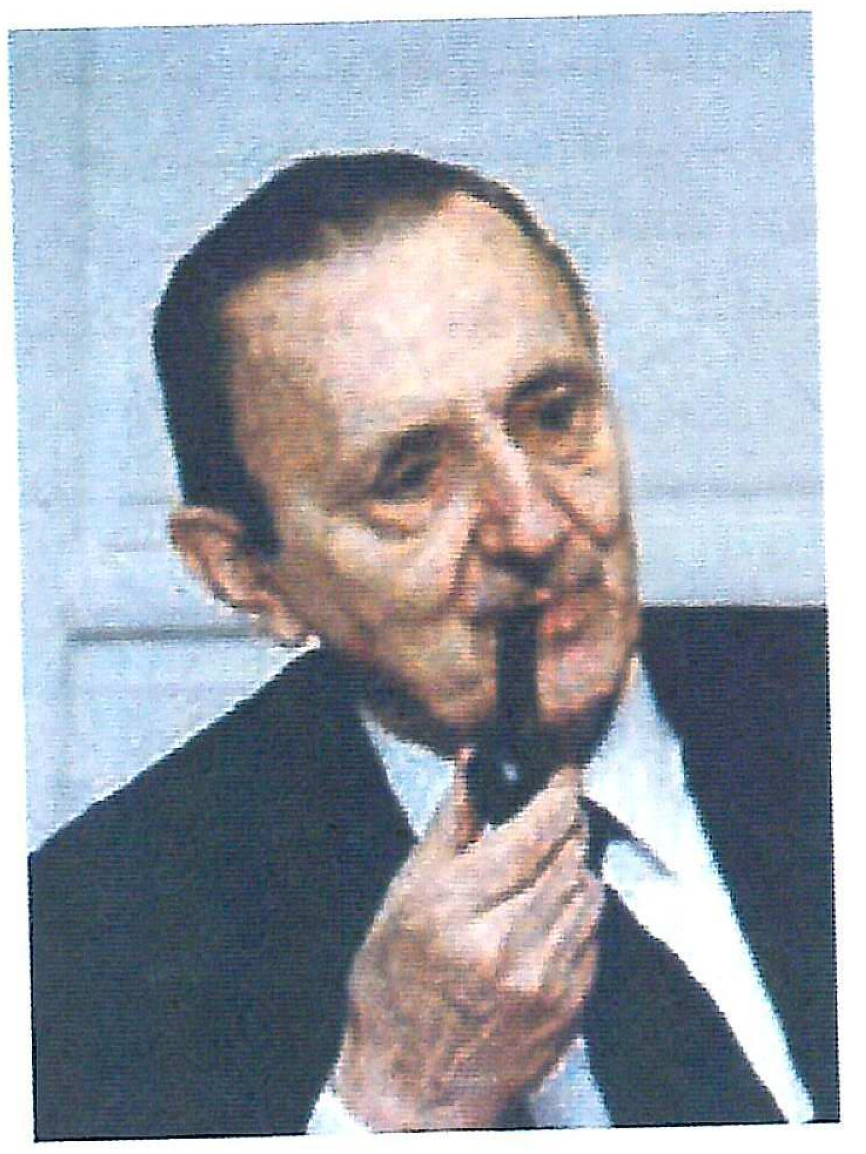
كانت تلك هي أول مسرحية كتبتها، على الرغم من أنها ليست أول ما عُرض لي على المسرح. ومنذ أن كانت مسرحيتي الأولى، فقد صُوِّرت هكذا، كي أقول أول شيء توصلت إليه حين قررت بجدية أن أكون كاتبا. وبناء على ذلك، فقد كانت انعكاسا جماليا لما كنت أحمله بداخلي. كان شغفي الشخصي متركزا بهدوء تام حول أن قيود البشر يمكن أن تكون إما مدمرة، وإما أن تصبح قدرنا، الذي قد يكون ملائما جدا بالقدر نفسه. كان هذا الشغف تجربة تعلم شخصية بالنسبة إلي، على كلا المستويين الشخصي والعام. كيف أمكن أن يترجم ذلك خلال رمز العمى؟ لا أعرف حقيقة، لكنني بوضوح لست فقط كاتبا استخدم العمى رمزيا بشكل تقريبي: لقد كان ذلك حولنا منذ العصور القديمة حين أصبح أوديب أحد أعظم وأقوى رموز الإنسانية. كما يعتبر العمى رمزا لقيودنا وعدم قدرتنا على أن نرى، حيث توجد إجابتان فقط عندئذ: أن نستسلم أو نقاوم.

ماذا عن الرمزية في مسرحية «كايمان»؟

لقد تحولت تلك المسرحية إلى رمز بالتدريج، حين اكتشفت أولا أنني لم أكن أفكر فيها كرمز. على الأصح، ركزت فيها على فكرة مسرحية فيها أب وأم في بلد كاريبي يمكن أن يعانيا فقدان طفلهما بين فكي ناطور (تمساح أمريكي). قد يكون ذانكما الأبوان قد تأثرا بموت طفلهما إلى درجة أنهما قد يذهبان ويبحثان عن التمساح، إذ ربما يلتهمهما أيضا. قد يفعلان ذلك حتى يلقيا مصير طفلهما نفسه، وربما أيضا كي يجتمعا ثانية معه، على الرغم من أنهما كانا يعلمان تمام العلم أن طفلهما لم يكن في رحم التمساح. كانت تلك هي الفكرة الأساسية. لكن بينما راودتني تلك الفكرة وجاهدت كي أجد لها شكلا دراميا مناسبا، إذ بي ألطّف منها إلى ذلك المدى الذي أصبحت فيه أسطورة. منطقيا، لا يمكن لتمساح بطبيعة الحال، أن يفترس رجلا ويبقيه حيا داخل رحمه. لكن ذلك كان ممكنا في الأساطير القديمة، لذلك طوّرت واحدة، وبينما كنت أفعل ذلك أصبح التمساح شيئا رمزيا مقابلا لتلك الأم المسكينة.

هل كتبت تلك المسرحية بعد موت ابنك التراجيدي؟

لا، لقد كتبتها قبل ذلك. حين مات ابني، فكرت في نفسي «يا له من شيء غريب. هل تنبأت بذلك، من دون أن أعرف؟ إن المخلوقات البشرية لشديدة



الغموض. هل نصبت خشبة المسرح من دون أن أدري من أجل موت ابني؟».

أو تنبأت به؟

ربما، لا أدري. لقد فكرت في ذلك، لكن حينما كتبت مسرحية «كايمان» كان ابني حيا وفي حالة جيدة. إنه أمر غريب جدا، يجب أن تسأليني عنه، لأنه لم يحدث لأي شخص آخر. لكن موته فعلا لم يفعل شيئا مع كتابتي تلك المسرحية. حين مات ابني، ظننت أني سأمر بشيء من تجربة العذاب، التي عانتها شخصيات مسرحية «كايمان». تخيلي الألم الذي كان علينا أن نتحمله أنا وزوجتي. حين تفقدين ابنا تكونين أساسا مسكونة بأنك قادرة على استعادته ثانية بأي طريقة تستطيعينها، ربما عبر الأحلام. أخيرا، بعد ذلك خمد ذلك الشعور، كانت زوجتي في البداية تبحث عن علامات لابننا انريك - «كيكي»، كما كنا ندعوه - في الأشياء التي تحيط بنا، مثل ضوء تُرك مضاء بشكل عفوي. ولكوني أكثر احتراسا منها، كنت أعزو الحادث إلى سبب ما وأسقطه من الحساب، لأنني كنت أكتشف أسبابا طبيعية أفسره بها. لكننا - زوجتي وأنا - خبرنا تلك الأشياء.

على رغم معاناتك الشخصية وهواجسك، هل يمكن أن أدعوك كاتبا مسرحيا للأمل؟

قال كثير من الناس إن مسرحي تراجيدي، لكن مع نافذة مفتوحة للأمل. ومن المحتمل أن يكون هذا صحيحا، لكني ألح دائما على أن كل الكتاب ذوي المناحي التراجيدية، يمتلكون نوافذ مفتوحة على الأمل، على الرغم من أنها قد لا تلاحظ. وتكون تلك النافذة المذكورة في عديد من مسرحياتي ظاهرة تقريبا. وفي مسرحيات أخرى لا تكون كذلك، فتظهر تلك المسرحيات مغلقة، يائسة، ومن دون مخرج. وقد أُبقيت، على رغم ذلك، في تلك المسرحيات المغلقة، نافذة للأمل وليس مهما ألا يبدو أن تلك هي القضية؛ لأن المسرحية يجب أن توجد تلك النافذة لدى النظارة. وأعتقد أن التراجيديات العظيمة قد كُتبت لتقوي أمل الجمهور، لا أن تضعفه، على رغم أن النص قد يبدو رافضا للتفاهم من دون أمل.

يمكننا أن نرى في عملك ثنائية بين الحياة والموت، فماذا تقول عن ذلك؟

تعتبر الحياة والموت وجهين لغموض وجودنا، وذلك على رغم أنهما متصلان بحميمية. من أجل ذلك يظهر الوجهان عادة في المسرحيات الدرامية، متصلين ويقيمان علاقة متبادلة. يمكنني أن أقول ألف شيء حول الحياة والموت لساعات وساعات، لكنني لا أدري إذا كان يستحسن ذلك.

لقد تحدثت عن سنوات سجنك تحت حكم ديكتاتورية فرانكو. هل تغير مسرحك منذ حلول الديموقراطية؟

لم يحدث ذلك بشكل جوهري. ربما تكون هناك تعبيرية واضحة أكثر قليلا. لكن لم يتغير مسرحي بشكل أساسي. وذلك لعدة أسباب: في مقدمتها أنني أعتقد أن حديث الفن عامة والمسرح خاصة يكون غير مباشر في توجهه، حتى أن أغلب مسرحيات الاحتجاج الواقعية والمباشرة، يكون لديها عديد من المعاني الطموحة والمركبة. إن هذا المدخل، قد استخدم تحت حكم فرانكو بواسطة عدد من كتاب المسرح، كي يمكن لأعمالهم أن تتفادى الرقباء، سواء أكان ذلك عن حق أم لا. ولا تعني بداية الديموقراطية للرقابة على المطبوعات الموروثة أن هذه الزاوية الطموحة واللامباشرة يجب أن تكون قد هُجرت. وعلى رغم أن هذا المدخل قد استخدم أحيانا كحيلة تحت حكم فرانكو غالبا، أكثر من استخدامه كأداة فنية صحيحة، تعتبر صالحة بغض النظر، سواء وجدت رقابة على المطبوعات أو لم توجد. لذلك، فقد استمر مسرحي وسيستمر في تملك تلك العناصر الطموحة على الرغم من حلول الديموقراطية، لأنني أعتبرها أصولا وليست مسحوبات. لقد بُررت كراهيتنا لعهد فرانكو عبر العالم، لأنه آذانا بشكل كبير، حين وُجه إلينا اللوم لما احتوته أعمالنا من عيوب، لم تكن في كثير من الحالات من صنعنا. ويجب أن يُذكر في هذا السياق، أنها قادت كثيرا من البشر إلى أن يفكروا في أن الثقافة الإسبانية تحت حكم فرانكو، وخاصة الأدب الاسباني، لا يمكن أن تكون جيدة، لأن الرقابة على المطبوعات منعتها من أن تكون كذلك. تردد ذلك بإيمان قوي لعدة سنوات، وما زال يتردد بهدوء غالبا. إذا كان ذلك صحيحا، فقد يعني هذا أن بعض المؤلفين البارزين من أمثال: ديستويفسكي، تولستوي، تشيكوف، وجوجول - الذين كان عليهم جميعا أن يعملوا تحت ظروف رقابة على المطبوعات، كانت أحيانا أسوأ مما عايشناها - كانوا حقيقة كتابا سيئين. لذا يجب أن تتكرر هذه النقطة دائما أمام الأجانب، لأنهم يتشبثون بعناد في اعتقاد أن كل ما صنع تحت حكم فرانكو كان زائفا، مشوها، ومتوسط القيمة. وهذا الأمر ببساطة ليس صحيحا، ويجب أن يشدد عليه بتكرار، وإلا سيستمرون في ظلمنا. لقد كان من الصعب جدا الكتابة تحت حكم فرانكو، ولكن النتائج كانت دائما بارزة في كل المجالات، وليس في المسرح فقط. وحين جاءت الديموقراطية، كان هناك مؤلفون قالوا إنهم سيكتبون الآن ما لم يستطيعوا أن يكتبوه من قبل. لكن ذلك كان سرابا، لأن أولئك الذين كانوا كتابا أصلاء صنعوا علامة لبدت تحت حكم فرانكو على الرغم من تلك العقبات، بينما هؤلاء الذين لم يكتبوا، لم يصنعوا أي تأثير أبدا، لا من قبل ولا من بعد. إن الجماليات لا تعتمد كلية على الأحداث الاجتماعية، رغم ارتباطها بها من ناحية الأهمية، كما أن الفن، هذا الشيء العظيم المدهش، يجد دائما أساليب كي يتغلب على أسوأ المواقف.

على الرغم من أنني أشعر بأنني أعرفك الآن، فمن أنطونيو بويرو بابيخو؟

أنا شخص سوي وقلق، يشعر بعمق بمشكلات خطيرة. كما أحاول أن أرى الأشياء من أكثر أوجهها الممكنة توازنا. أعتقد أن هذا يعرفني تقريبا.

لذلك فأنت شخص أصيل، أخلاقي، طيب.

أحاول أن أكون كذلك، على الرغم من أنني لا أخلو من صدوع... يقول الإنجيل إن الرجل المستقيم يخطئ في اليوم سبعا وسبعين مرة. إذا استطعنا أن نستخدم كلمة يخطئ، فيجب أن أقول إنني أخطئ وقد أخطأت. وهكذا فمن المحتمل، مع ذلك، أنني لست أسوأ الخطائين.

إذا استطعت أن تتحدث مع بعض كتاب الماضي، من تتمنى أن يكونوا؟

أتمنى أن أتحدث إلى كل أولئك المؤلفين الذين أعجبت بهم أو أولئك الذين أثروا فيّ، لأنهم يمكن أن يكونوا محاورين مثاليين. أتمنى أن أتحدث مع سوفوكليس، سرفانتس، كافكا، وهربرت جورج ويلز، الذي ألهمت قصته العلمية مسرحي، على الرغم من أن ذلك قد لا يكون حاليا واضحا.

ماذا عن تشيكوف؟

نعم، كثيرا.

وبيرانديللو؟

لا تدعينا نوسّع الموضوع، لأنني يمكن أن أقضي ساعات أتحدث معه.

ماذا تود أن تسأل أولئك المؤلفين؟

لست متأكدا، لكن لو تحدثت مع كاتب مسرحي، فقد أسأله كيف حل بعض مشكلات تقنية نظريا في مسرحه، من تلك التي نعتبرها صعوبات نعانيها جميعا من وقت إلى آخر.

* **هذا الحوار مترجم من كتاب «حوارات مع كتاب إسبان» ماريا - ليز جازارين جيتار، الصادر عن Ded-key Archive Press في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٩١** ◆

”

ما دمت رجل مسرح ومشهورا بالبراعة، لذا أحاول أن أكون في صف المخرج خلال كل البروفات تقريبا!

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما زالت العلاقة بين المسرح والمجتمع تثير العديد من التساؤلات، وتتمحور حولها نقاشات كثيرة. فالبعض يرى هذه العلاقاة من منظور أيديولوجي يحمل المسرح دورا ربما أكبر من طبيعته. والبعض الآخر يرى العلاقة في حدود كونها علاقة جدل بين الفني والواقعي، علاقة تأثير وتأثر من دون أن يدعي دورا تغييريا للمسرح. وأيا ما كانت النظرة إلى المسرح، فإن الجميع متفقون حول وجود هذه العلاقة وحول هذا الجهد الذي يجب أن يبذله المسرحي في خلق حالة مشاهدة مسرحية ذات تأثير، تبنى على ما يبذله من ملاحظة لمقومات الحياة اليومية.
في السطور التالية نظرة تأملية في حدود هذه العلاقة تكشف عن جوهر وأهم ملامحها.

في المشاهدة المسرحية

الخطاب المسرحي وعلاقته بالواقع

د. عوني كرومي - ألمانيا

كثيرا ما نربط المسرح بالمجتمع أو نعطي للمسرح صفة اجتماعية معينة، وذلك بسبب الغلبة الأيديولوجية التي تقوم على تفسير بنى المجتمع كعناصر مقومة للمسرح، وكثيرا ما يرتبط الخطاب المسرحي بنوع من البنية الاجتماعية أو الظاهرة الاجتماعية.

إن الإبداع الدرامي يحتاج إلى تجربة اجتماعية، ولكن ليس بالضرورة أن يسخِّر المسرح ويعلن عن أيديولوجية، فالتجربة الاجتماعية ضرورية لكل مبدع. ولكن ليس بالضرورة أن يدعو المبدع إلى نشوء البنية الاجتماعية وصياغتها أو الدعوة إليها أو تبني موقفها الأيديولوجي.

إن التجربة الاجتماعية قد تعلن عن خطاب معين للمسرح يمكن أن يقرأ بكل سطحية وبساطة، ولكن الإبداع لا يمكن أن يتوقف. أما التحليل السريع للمبدع فيقوم على أساس تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، وإن كان الإبداع الدرامي قد دخل في هذه البوتقة ،لأن كل الحضارات والثقافات هي رد فعل لثقافات سابقة وهدم لأشكالها وبنيتها، فلو كان العمل الإبداعي مرتبطا بها، فأين يكمن السر في بقاء الإبداع الدرامي في تشكيلات لاحقة؟ فلو أخذنا بعض الأمثلة عن النص المسرحي، لوجدنا أن بعضها يتوالد ويعيش خارج زمانه ومكانه ومرحلته التاريخية وبنيته الاجتماعية التي ظهر فيها، وقد ينعكس شيء ما في النص يمثل خواصها وطبيعتها، وذلك يتأتى من خلال التجربة الاجتماعية، ومن هنا يأتي الجواب على أنه لا يمكن لنا أن نفسر مجمل التجربة الجمالية والفنية استنادا إلى حقيقة، أن الفن المسرحي هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والصياغة الفنية الدرامية لموقف المبدع في الزمان والمكان.

كثيرا ماربط المسرح بتطور المجتمع، ولكن قليلا جدا ما يرتبط تطور المسرح بتدهور وتخلف البنية الاجتماعية، وذلك لأن المسرح يعمل على تقويض بنيته القديمة وأنه لا يظهر في داخل المجتمع الأكثر تطورا أو المتطور، إنما يظهر في داخل المجتمع الذي يؤول إلى السقوط، حيث نجد أن المسرح يسعى إلى تهديم ما هو ميت وجامد داخل المجتمع من خلال فعل المسرح على تصوير هذه الصيرورة، ولكن في المجتمعات المتطورة يمكن أن تعاد قراءة الأعمال الإبداعية على أنها صورة من صور التطور. كما قد تساعد بعض السمات في داخل كل تشكيلة اجتماعية على ظهور وتقدم المسرح عندما يمتلك في داخل المجتمع هامشا من الحرية والديموقراطية. وقد يتطور بوتائر سريعة في مرحلة التغيير والتحول ومرحلة اكتمال دورة التكامل الاجتماعي، وما يقوده فعل الاندثار من محاولة لأجل خلق معاكس يهدف إلى التغيير والبدء في خلق ولادة جديدة للمجتمع من خلال عكس صورة موته في المسرح، وقد يستمد الخطاب المسرحي كفايته وقوته من قوة اجتماعية متصلة بفعل الإبداع المسرحي، ولكنه لا يتكامل إلا مع إدراك تجربة الإنسان نفسها (المبدع والمشاهد) في الزمان والمكان. وقد يؤثر الواحد في الآخر ليس عبر حقب زمنية مختلفة أو تغييرات اجتماعية مهمة أو مراحل تطور الوعي، إنما ضمن قدرة الخطاب المسرحي على عكس التناقضات، لأن الخطاب المسرحي هو عبارة عن الانفجارات العقلية التي تحدث ضمن سياق العرض المسرحي، فهو ومضات من الفهم الفني تنجم عن الاستيعاب العميق للبنية الدرامية الأساسية (المفردة الدرامية) التي تحقق روحية الفن لداخله.

تُعرَف المشاهدة المسرحية على أنها دمج وعينا بمجرى العرض المسرحي، وتقوم على أساس التفاعل بين ما هو ملفوظ ومتحرك ومسموع ما هو متخيل أو ساكن في الذاكرة .. من تجربة معيشة أو مكتسبة متحركة في النموذج الداخلي للمشاهد الذي يحتوي على صورة حركته الظاهرة الواقعية المدركة والمحسوسة، حيث المعنى أو القصد المتولد من خلال الفكرة المستقاة لمكونات العرض المسرحي، التي يمكن أن نطلق عليها فعالية الخطاب المسرحي، والمعنى والقصد هنا لا يعنيان معنى وقصد الأجزاء في العرض أو الجزء الأكثر أهمية مثل النص أو بناء المشهد المسرحي .. أو إعادة ربط المعنى والقصد بالشخصية المسرحية أو شخصية الممثل أو بالمؤلف أو بالمخرج، بل بقصد ومعنى الخطاب المسرحي وتأثيره وما يحدثه من فعل وجداني وحسي وكياني يكون الأساس في بناء المعارف والمدركات الحسية، وتأسيس معنى جديد للظاهرة لدى المشاهد أي بتأسيس قصديته، لهذا نفترض:

١ - أن يكون الوعي دائما وعي شيء ما.

٢ - وأن تكون أفضل طريقة نتصور بها الوعي (الفعل الذي به يقصد أو يعني أو يتخيل أو يتصور) الفاعل (أي المشاهد) موضوعا بعينه وبذلك يدخل بالموضوع ذاته في الحيز المعروف في شكل تصور أو بدهي أو صورة ذهنية.

ففي كل حالة من الوعي أو اكتشاف المعنى والقصد، يفترض وجود مشاهد وعرض مسرحي يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران في صيغة الخطاب المسرحي المتكون من فعل المشاهدة وبنيتها والعرض المسرحي بفعله وبنيته ... حيث نجد أن المشاهد هو الذي يحدد أهمية الخطاب المسرحي ودلالاته.

إن العرض المسرحي الذي يبني خطابا مسرحيا يجب أن يعتمد على فعلٍ من أفعال الوعي وبنيته، كي يحقق تواصلا بين وعي المشاهد وموضوع وقصد ومعنى «المحاكاة» أو «التماثلية» المقدمة على المسرح، فالواقع المعروض قد يحمل موضوعا واحدا أو معنى واحدا أو قصدا واحدا لكل مشاهد على حدة، لتحقيق إجماع قصدي لدى الجميع مبني على موضوعية العرض، أو قد يكتشف في الخطاب المسرحي عددا هائلا من القصدية التي تعمل على تراكم المعرفة وتفجير القدرة على التأويل والتفسير، بهدف الوصول إلى الغاية نفسها أو الوصول إلى قراءة جديدة للعرض .. حيث يحدث أن يقرأ المشاهد الموضوع الموجود في داخله من خلال رموز العرض وشفراته وبواعثه، وذلك عندما يحمل الخطاب المسرحي معنى يفيض عن حدود القصدية المباشرة، وعندما يمتنع العمل المسرحي أن يعطي نفسه بكل بساطة وسطحية .. حيث نرى أنه كلما استفز العرض المسرحي مشاهده من خلال الخطاب المسرحي، زاد إمكان التأويل لقصدية العمل الفني ذاته، لأن الأشكال الموجودة في ذهن الإنسان يستحضرها المشاهد مرة ثانية بهدف الإدراك والمقارنة والحوار، أي إظهار المعنى والقيمة لما يرى ويسمع، لأن الإنسان يبحث دائما، في العمل الفني، عن شيء ما افتقده في حياته، وهذا ما يبرر مثلا نجاح مغن أو مغنية ريفية تعمل على أداء الأغاني المرتبطة بالبيئة والطبيعة والانتماء الاجتماعي المتوارث في الريف، والتي تحاول أن تعمل على إعادتها وصياغتها من جديد وتسويقها إلى مجتمع المدينة الذي هو خليط أجيال من المهاجرين المرتحلين من الريف والجبل إلى المدينة. إن هذه الأجيال التي فقدت الأشياء الكثيرة من حياتها مع الطبيعة والعمل والغناء والتقاليد وحتى العلاقة الإنسانية وما تتصف به من حب ومودة وتضامن وعطف، ولاعتقاد ابن المدينة أنه لا يستطيع استرداد ما فقده منها، لهذا يعوضها بالأغنية الشعبية: في اللحن والكلمات وحتى الأداء والزي والتعبير والطقوس المنقولة إليه من خلال إعادة إبداعها، وكأن زمن الرحلة لم يفقد من الأشياء شيئا على الإطلاق، لهذا نجد أن للعملية جوانب عديدة إيجابية، إذ

”إن فن المسرح هو فن الملاحظة والتركيز، ومن دونهما لا يمكن للممثل أن تكون لديه المقدرة على اختزان التجربة، فالملاحظة هي المعين للمثل في إغناء خياله ومخيلته“

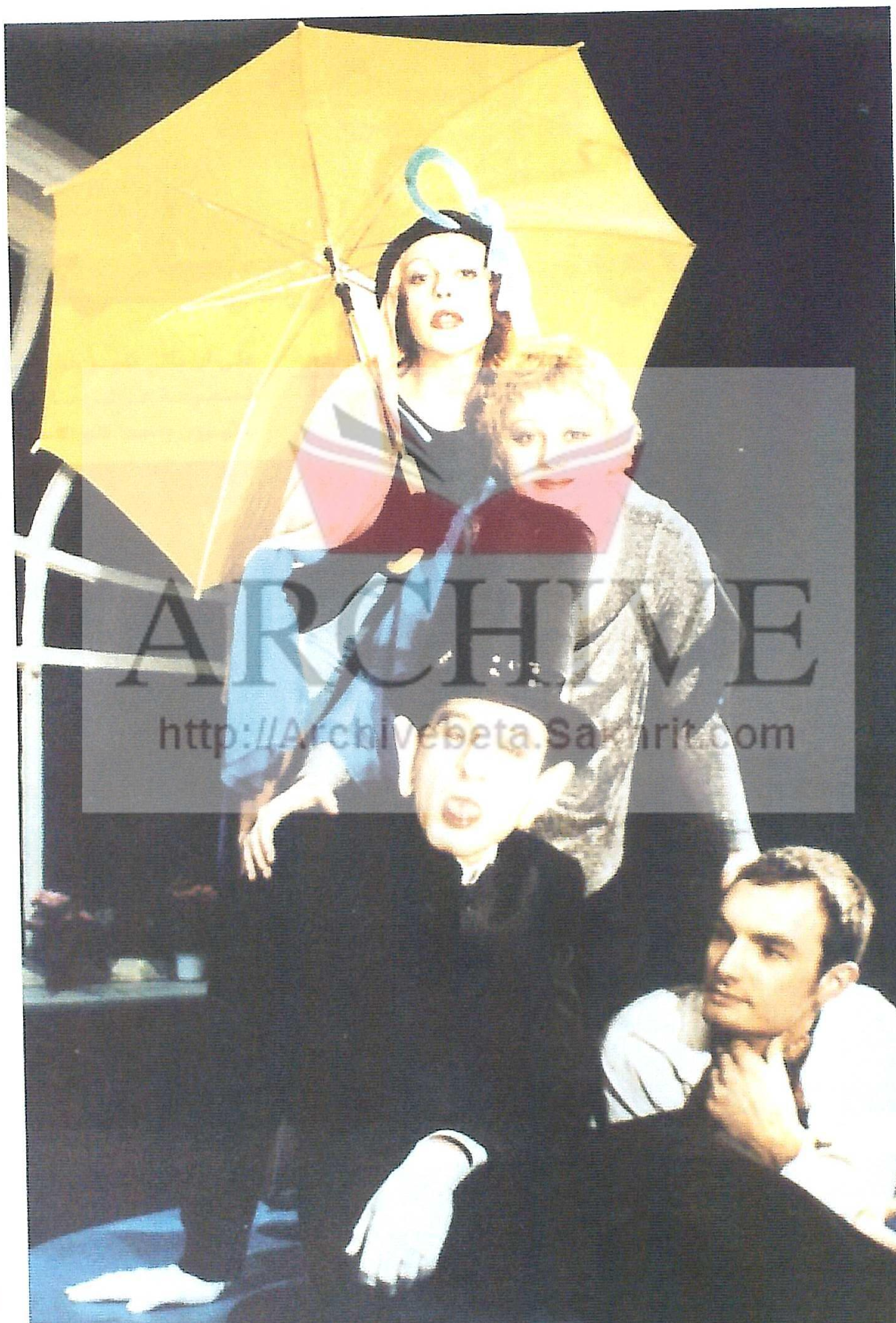
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يستمد الخطاب المسرحي كفايته وقوته من قوة اجتماعية متصلة بفعل الإبداع المسرحي .. ولكنه لا يتكامل إلا مع إدراك تجربة الإنسان نفسها المبدع والمشاهد) في الزمان والمكان

استطاعت أن ترتقي بالخطاب الفني إلى مرحلة معرفية متقدمة، وإلا ستكون تعويضا سلبيا يقود إلى تدني الجانب الثقافي والحضاري في المدينة، ويبقى الذوق في حدود وهم إعادة التوازن، فيتدنى أسلوب الإبداع وصياغته، وبهذا تفقد المدينة جزءا من حضارتها على حساب توسع انتشار المعرفة المتدنية لحالة الريف، واستنادا إلى هذا التعبير؛ يجب على الفنان أن يعمل على استثمار هذا الجانب في إغناء العمل الإبداعي بنظام معرفي متقدم منتم في أصوله ومتقدم في خطابه.

إن فن المسرح هو فن الملاحظة والتركيز، ومن دونهما لا يمكن للممثل أو الفنان أن تكون لديه المقدرة على اختزان التجربة أو تمثل أو تماثل التجربة، والملاحظة هي المعين للممثل في إغناء خياله ومخيلته .. وإن الذاكرة الانفعالية هي التي يختزن فيها الممثل كل تجاربه المعيشة أو المكتسبة، التي هي حصيلة إبداعه في الملاحظة والتركيز ومن ثم التحليل ومعرفة البنى التي ستؤسس الشكل في الذاكرة، والمرتبط بمعنى محدد قد يحيله الممثل في ذاكرته إلى عدد هائل من المعاني في حالة قيامه بالربط والتنصيص، والسيمولوجيا، أي علم الدلالة، يعطي مجالا واسعا للممثل وللفنان بشكل عام في بحثه عن أدق التفاصيل .. فكلما ركز الممثل في الدوائر الصغرى ثم الأصغر وصل إلى حقائق تساعده على التحليل والتفسير، فالإنسان الذي يبحث عن المعنى والدلالات (أي الظواهر الكيفية السكونية في الحياة والطبيعة) عليه أن يسبر كل واقعة يلاحظها، وخصوصا تلك التي تتعلق بالإنسان.

إن الذين يعملون في المسرح بهدف إنتاج معنى وتقديم خطاب مسرحي، يقع على عاتقهم في الدرجة الأولى دراسة البيئة في كل مراحلها وما أنتجته .. إن إنتاج البيئة والمجتمع الذي تعيش في داخله الشخصية، ودراسة البيئة والمجتمع الذي ستقوم فيه الشخصية، يجب أن يكونا بهدف الوصول إلى القاسم المشترك الأعظم لما تتكون



حب كارلوفانا (روسي)

منه البيئة المنقول عنها الحدث، أي البيئة التي ستقدم أمامه الحدث .. وهنا يجب أن يكتشف المسرحي أساليب الإسقاط لأن قراءة التجربة ليست أبدا قراءة بسيطة، إنما تستلزم مقدرة في التأثير على الواقع. وبما أن للحياة معنى، والتفريط في هذه الفكرة معناه نسف كل الإبداع الفني والأدبي. وبما أن للحياة معنى، فإن هذا يعني أن للمسرح معنى مثلما هي مكونات الحياة الأخرى، وذلك لأن معنى المسرح ينتج من خلال عناصر ومكونات المسرح والقائمين عليه. إن معنى الحياة ينتجها البشر بشكل عام وبأساليب مختلفة لغايات متعددة، ولهذا يجب أن يكون المسرح موازيا لمعنى الحياة والذي يتمثل في حب البقاء والتطور. لهذا يجب أن يكون ما يقدم على المسرح متصفا بالمحبة والألفة والفرح.

إن إنتاج المعنى في المسرح غني جدا، فهو مجموعة العلامات التي تشكل نظام العرض المسرحي وتعتمد على جدلية إيصال المعنى وتلقيه بين المؤدي والمشاهد، لهذا نجد أن علم الدلالة في المسرح يجب أن يفي بضروب الدلالة وبنتائج أفعاله الاتصالية، وعليه أن يفرض النموذج الذي يلائم كليهما، بحيث يصبح من الممكن أن يتحول المرسل إلى متلق والمتلقي إلى مرسل، لأن الاتصال هو نقل إشارة من مصدرها إلى متصدرها، وتعتمد على مصدر الاتصال (فكره أو نبضه في ذهن المبدع) بواسطة: الكود - المرسل (الممثل) إلى العرض (الذي يشترك في تفسيره وتحليله كل من الممثل والمشاهد)، إذا كانت علامات العرض اتفاقية تضمينية رمزية، تصل إلى المتلقي (الذي يحيل العلامات إلى أشياء محسوسة ومدركة استنادا إلى المعرفة الثقافية والمعايشة الحياتية والقدرة على التخيل التي تحقق الاستجابة)، وهي عملية التفكير والتأويل والفهم والإدراك المعتمدة في النقل على:

أ - الآخرين عبر الصدى وما يمثله العرض من معنى.

ب - الممارسة (خلال اختبار التجربة المقدمة من التجربة المكتسبة أو المعيشة) أو القدرة على استحضار وتخيل التجربة أو تماثل التجربة، أي فصل الممارسة والتصنيف التي يقوم المشاهد بها، من خلال الفعل أو نقيض الفعل أو نتيجة الفعل في فعل لاحق يقرره هو استنادا إلى واقعه وحياته ◆

علم الدلالة يعطي مجالا واسعا للممثل وللفنان بشكل عام في بحثه عن أدق التفاصيل، فكلما ركز الممثل في الدوائر الصغرى ثم الأصغر، وصل إلى حقائق تساعده على التحليل والتفسير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ذوبان الجليد» عرض مسرحي خرج بمبادرة من لجنة التآخي الكويتية مع الشعب العراقي. وهي لجنة شعبية أسست فور انتهاء الحرب، وشارك فيها أفراد حرصوا على ألا يتركوا الجرح ينزف لسنوات أطول. وسارعوا بالتجمع والعمل على بذل كل جهد يؤدي إلى ذوبان جليد كان قد تكوّن بين شعبين شقيقين خلال السنوات الماضية. وقد شارك في إنتاج العرض عدد من المؤسسات الشعبية والرسمية، نذكر منهم: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ممثلا في إدارة المسرح، والخطوط الجوية الكويتية، وشركة الفنادق الكويتية، والمسرح العربي والمسرح الشعبي.. وغيرها من المؤسسات والهيئات، إلى جانب عدد من الأفراد الذين ساهموا بالدعم المالي والدعاية المعنوية للعرض، الأمر الذي أعطى انطباعا بأن الكويت - جميعها - تعلن عبر هذا العرض أنها مع هذا الشعار «ذوبان الجليد»، بل تعمل وعملت بالفعل - وفي أكثر من منحى، ومنها هذا العرض - على تأكيده وتنفيذه.

استشهد أحد ممثليه في ليلة عرضه الأولى..

عرض "ذوبان الجليد" فكر نبيل.. وفن راق

الكويت - محمد الروبي

على جانب آخر، حرص مخرج العرض وصاحب فكرته الأولى، سليمان البسام، على أن يأتي عرضه لا يطرح هذا الشعار عبر المضمون فقط، ولكن عبر شكله المسرحي أيضا، وذلك من خلال حرصه على إشراك ممثلين عراقيين يقفون جنبا إلى جنب - ولأول مرة - مع أقرانهم من الكويتيين، يعرضون شعارهم ويؤكدون عليه من فوق خشبة مسرح الشامية.

وكذلك حرص المخرج على أن تكون المشاركة عالمية أيضا، فاستدعى مجموعة من الممثلين والفنيين الأجانب، فجاء العرض في إجماله يؤديه ممثلون من الكويت والعراق وأمريكا وإنجلترا مع فنيين من ألمانيا والكويت، ليخرج العرض في النهاية دعوة كويتية عبر أصوات عالمية تبشر بضرورة ذوبان الجليد، وهي الدعوة التي زاد جلالها باستشهاد أحد ممثلي العرض بين كواليس المسرح بعد أن أدى دوره ببراعة فائقة. وهو الفنان الكويتي القدير كنعان حمد الذي سقط شهيدا بين أحضان زملائه وهو يرقص فرحا بمشاركته في هذه الدعوة النبيلة.

وإذا ما كانت أغلب العروض الفنية التي تخرج في إطار تظاهرة سياسية أو احتفالية وطنية، تقع في فخ المباشرة والحماسة المبالغ فيها، فتفقد الكثير من حساسيتها الفنية، ويكتفي القائمون عليها بالنجاح المضمون في كونها محمية بدروع الفكرة السياسية ومكللة بزهور الحماسة الوطنية، فإن عرض «ذوبان الجليد» جاء عرضا فنيا راقيا، ينتصر للقيم المسرحية الرفيعة، يحرص على المتعة الفنية بقدر حرصه على نبالة الفكرة السياسية، بل يؤكد أن أنبل الأفكار لا يليق بها إلا الأجمل من العروض. لذلك جاء العرض ينتهج نهجا مسرحيا يتسق والفكرة المستهدفة، وهو النهج الذي سنشير إليه بتفصيل يليق به عبر السطور المقبلة.

مشهد من العرض

لكن، وقبل الدخول في قراءة مستفيضة للعرض، يهمنا الإشارة إلى أن النص الأصلي لهذا العرض، أو لنقل النص الذي تبناه سليمان البسام في البداية. ثم بنى فوقه رؤيته الفنية، هو نص ألماني كتبه هاينر ميولر في أوائل الستينيات، بعنوان «المذبحة»، مستلهما حادثة سقوط النازية ليدلل بها على معاناة الشعوب من أولئك الطغاة، الذين يزينون أفعالهم القبيحة بزهور مزيفة عن الحق والخير والحرية والقومية. ولأن سليمان البسام فنان يحترم ذاته ويحترم الوسيط الذي ينتمي إليه، فقد أصر على ألا يستفيد من نص ميولر إلا بعد موافقة ورثته أو وكلائه. فراسلهم وشرح

الفنان الراحل كنعان حمد

لهم الهدف من استخدام النص، فردوا عليه بالموافقة الفورية غير المشروطة، متمنين له أن يساهم نص كاتبهم في إذابة ما أسماه بالجليد الذي تسبب طاغية في تكوينه بين شعبين شقيقين، ورفضوا رفضا قاطعا أن يتقاضوا مقابلا ماديا مشروعا.

ولم يكتف سليمان البسام بنص ميولر - القصير - الذي يقف فقط عند حدود تصويره، عبر مشاهد قصيرة، للأيام القليلة قبيل سقوط الطاغية، فراسل صديقه الكاتب الإنجليزي «توربين بتس» شارحا له الفكرة والهدف منها، ليكتب له عدة مشاهد - باللغة الإنجليزية - وفق رؤية أراد لها أن تفضح حقائق ما عاد سترها أو الهروب منها يفيد أحدا، إلا أولئك الواقفين على أبواب الوطن يتربصون به وبأبنائه. وبعد مراسلات عديدة بينه وبين «بيتس»، أثمرت ست نسخ تجريبية، استقر سليمان على النص النهائي الذي طعمه بكتابات عربية أخرى، شارك فيها عباس الحداد والراحل القدير كنعان حمد والفريق المسرحي العراقي - الكويتي الذي دخل أعضاؤه فيما يشبه المختبر المسرحي يتحاورون ويجربون، يختلفون ويتفقون، إلى أن استقروا جميعا على الرؤية والرسالة.

وهكذا خرج «ذوبان الجليد» عرضا مسرحيا يعيد إلى المسرح الكويتي والعربي عامة، أجواء الإبداع الجماعي مؤكدا أن هذا النوع من العروض، الطارح لوجهات نظر سياسية لا تزال في أتون الجدل بين اتفاق واختلاف، لا يصح أن تأتي مفروضة برؤية وحيدة لمبدع واحد، كاتبا كان أو مخرجا.

معنى ذلك كله في رأينا، أن عرض «ذوبان الجليد» قد حقق أكثر من هدف سياسي وفني، فهو من ناحية سيؤرخ لكونه أول عرض مسرحي عربي - وعالمي - تناول ما حدث ولا يزال يحدث على أرض الواقع في منطقتنا برؤية موضوعية مجردة من أي أحاسيس ثأرية أو انتقامية. وهو عرض خرج من الكويت - والآن - ليقول للعالم أجمع إن الكويت هي أول من رفع ويرفع شعار التآخي مع الشعب العراقي، وأن الخلاف لم يكن مع الشعب ولكنه كان مع الطاغية الذي أذاق الشعبين من الحسرة والمرارة، ما يجعلهما يسرعان إلى الاحتضان والتداوي فور سقوطه. وهو عرض طرح قيمة فنية راقية - أكدت هدفه السياسي - من خلال الدخول في حلقات نقاشية فنية وسياسية طوال أيام التجهيز للعرض، ليخرج في النهاية مبتعدا عن المجاملات السياسية الزائفة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومشيرا بوضوح إلى الجراح التي ما زالت في حاجة إلى علاج قد يصل إلى حد البتر.

في ظل هذه الفكرة السياسية الواضحة التي يستهدفها العرض. يأتي الشكل الذي يختاره المخرج متسقا مع ما يريد أن يقول. وهو الشكل الذي يمكن وضعه - دون الدخول في تنظير قد يفسد جمالية التلقي - بالملحمية البريختية المطعمة بأجواء تعبيرية، تساهم في تأكيد منهج كسر الإيهام الذي يصلح تماما لمثل هذه النوعية من العروض الطارحة لأفكار تستحق التأمل والمناقشة، وتستهدف العقل قبل الوجدان.

وفي «ذوبان الجليد» يقدم سليمان البسام فهما عميقا لهذا المنهج - كسر الإيهام - فهو يصارح المتلقي منذ البداية بأن عرضه سيكون «لعبا على المكشوف». وذلك عبر مجموعة تفصيلات سيلاحظها المتلقي منذ دخوله الأول إلى الصالة. أهمها تلك الستارة المنزوعة عن خشبة المسرح، لتترك المنظر المسرحي واضحا جليا بتفاصيله للمتلقي يتأمله قبل بداية الحدث. ومنها ظهور مصادر الإضاءة على خشبة المسرح.. وجلوس الملحن وصاحب الموسيقى التصويرية كوكب حمزة على خشبة المسرح مواجها الجمهور، وغيرها من التفصيلات التي ستتصل فيما بعد إلى طريقة الأداء في بعض المشاهد وعبر بعض الممثلين، الذين سينجحون في الوقوف على الحافة ما بين الاندماج الكامل والتشخيص.

وإذا ما تأملنا مصطلح «كسر الإيهام» نفسه، فسنجده يعتمد على «الإيهام» أولا.. ثم كسره ثانيا. بمعنى أن هذا المصطلح لا يدعو إلى «اللا إيهام» ولكنه يدعو إلى كسره. وهو فارق قد يبدو ضئيلا ولكنه جوهري يقع فيه الكثير من المخرجين في وطننا العربي، فتأتي عروضهم باردة، خالية من أي تعاطف وجداني. وهو أمر لا يتسق مع الفن بشكل عام ومع المسرح بشكل خاص. ومن هنا تأتي التحية الأولى الواجبة للمخرج سليمان البسام، الذي قدم فهما صحيحا، لمنهج مسرحي كثيرا ما ابتذل في عروض ادعت مخاطبة العقل، فأهملت الوجدان. فعرض سليمان البسام اعتمد على شكل اللوحات المنفصلة المتصلة، وهي منفصلة لأن كل لوحة تأتي مستقلة بذاتها، وهي متصلة لأن كل لوحة تتعانق مع سابقاتها ولاحقاتها وتشكل في النهاية معنى متكاملا يتسلل إلى وجدانك وعقلك - كمتلق - بسلاسة ويسر. وفي هذا الاطار يحرص سليمان على أن يبدأ عرضه بلوحة تعتمد على الإيهام في الأداء ... بين شقيقين، يحكي أحدهما عما دار بينه وبين أخيه الخائن .. الذى انضم إلى الجيش

طارق هاشم ومناضل البياتي

الجمهوري وارتدى قميصهم وصار عصاة في أيديهم يرهبون به وبآخرين كثيرين غيره شعبا ذاق من الظلم والفقر ما لا يحتمله شعب آخر. في هذه اللوحة البداية التي تنتهي بموت الخائن، يحرص المخرج على أن يقترب أداء الممثلين من الإيهام الكامل وفي ظل إضاءة تؤكده بشحوبها وتركيزها على الشقيقين. ومع نهاية اللوحة، يشرع المخرج فورا في لوحة أخرى، تدور في المستوى الأعلى - حيث مؤتمر الأجانب المشكل من مندوب الأمم المتحدة - وجنرال عسكري هو أحد قادة التحالف الذي ساهم في تحرير الشعب من الطاغية، وامراتان إحداهما تنتمي إلى جهة سياسية ما، والأخرى تمثل بعض شركات الأعمال التي ستتكلف بإعمار البلاد بعد خرابها أثناء حرب التحرير.

وهنا لابد من الاشارة إلى أن ترتيب اللوحات في حد ذاته، هو ترتيب مقصود يخدم الهدف الذي ابتغاه المخرج ... فهذه اللوحة الثانية التي ستدور في الأعلى، ستكون بداية للوحات أخرى تدور في المكان ذاته - الأعلى - تتداخل مع اللوحات التي ستدور في المستوى الأسفل، تتقاطع، وتكسر إيهامها وتذكرنا بين الحين والحين بـ«كيف يفكر هؤلاء الأجانب»..

كذلك يأتي اختيار المكان الذي ستدور فيه لوحات الأجانب، ثابتا، يطرح دلالة سياسية فنية تثري هدف العرض الأخير، فالمكان أولا - هو أعلى من مستوى الخشبة، وكأنه يشير بداية إلى تلك المكانة التي يرى الأجانب أنها تليق بهم. وثانيا هو بتشكيله الأقرب الى مسرح العرائس، يشير إلى رؤية العرض لأولئك الذين يمسرحون القضية ويسخرون من هدفها النبيل، ويرونها فقط في حدود الاستفادة المادية المباشرة. وهو ما سيؤكده خطاب ممثل الأمم المتحدة الذي سينهيه برغبته في الانتحار، لاكتشافه حقيقة الوهم الذي كان يحياه ويسعى إليه.

وتأكيدا لهذه الرؤية - الرؤية العرائسية للأجانب - يحرص المخرج على أن يأتي ظهورهم، وكأنه ظهور لمجموعة عرائس ماريونيت، حيث يظهرون واحدا تلو الآخر من أسفل إلى أعلى تسبقهم حواراتهم من خارج الكادر.

هذه اللوحة بتشكيلها وبأداء ممثليها وبالمكان الذي تدور فيه، وبترتيبها بعد لوحة الشقيقين - تقول من دون التباس - إن مخرج العرض حريص على أن يطرح قضيته طرحا عقلانيا لا يخلو من متعة وجدانية، وهو الأمر الذي سيسير عليه في بقية اللوحات عبر قطعات أقرب إلى القطعات السينمائية (المونتاج) بين الأعلى والأسفل.. بين أولئك الذين جاءوا من أجل الطعام الباحثين عنه بنهم، الساخرين من كلمات ممثل الأمم المتحدة عن الهدف النبيل وإنقاذ شعب... وغيرها، وبين لوحات أخرى تدور في الأسفل عن تلك المعاناة التي لقيها شعب حكمه طاغية لسنوات طويلة وجند الكثيرين من أبنائه، كما تشير لوحات الجزار وزوجته، ومنولوج زوجة الجزار وحيدة، واللوحة الأخيرة التي يشترك فيها الجميع بحثا عن جثث أبنائهم المدفونين في مقابر جماعية، مع غناء كان جميلا أن يأتي من تراث الشعبين الكويتي والعراقي معا يتداخل، بينما الجميع - من يمثلون شعب العراق ومن يمثلون شعب الكويت - يبحثون عن مفقوديهم.

وهكذا تأتي تفاصيل العرض، الدقيق منها والواضح، تعمل وفق منهج مختار بعناية ومدروس بدقة.. فشرائط العرض السينمائي، مع الموسيقى الحية، مع رقصات الأجانب في العمق على أضواء شاحبة، مع قطرات ماء تنساب من السقف داخل دلو على خشبة المسرح ... مع عرض لصور عائلية عبر بريجكتور سينمائي ... إلى اخره، من تفاصيل تتداخل جميعها كما تتداخل الألوان في لوحة تشكيلية، قد يظن من يراها لأول مرة، أنه يمكن الاستغناء عن ذلك الخط الأحمر الرفيع، أو تلك النقطة الصفراء الصغيرة، لكنه إن فعل ذلك - فرضا - فسيكتشف أن اللوحة فقدت الكثير، وسيكتشف أن تلك التفاصيل الدقيقة التي كان يرى أنها غير ذات أهمية - هي لب اللوحة، بل هي اللوحة.

الحديث عن تفاصيل هذا العمل يحتاج إلى صفحات وصفحات، لكننا أردنا - أحتراما للمساحة المتاحة - أن نشير إلى منهج العرض، وندلل بأمثلة إلى كيفية تنفيذه ... مع الإيمان بأن الحديث عن العرض المسرحي - مهما كان تفصيليا - لا يغني عن رؤيته، بل قد يفسد - إلى حد بعيد - متعة تلقيه.

وفي هذا الإطار، يهمنا أن نشير، او نذكر بما سبق أن أشرنا إليه، أن هذا العرض لم يقع في فخ مباشرة - قد تبررها له الدعوة النبيلة التي يدعو إليها - ولكنه جاء باختياره لمنهجه الإخراجي المشار إليه، وبدقة الاهتمام بتفاصيله، عرض يشرف أي مهرجان مسرحي عالمي، بل يؤكد أن الأفكار النبيلة لا بد أن تعرض في إطار جميل. وهنا لا بد من توجيه تحية حب وتقدير إلى كل من ساهم في خروج هذا العرض إلى النور، الذي نرى أنه سيكون خير سفير إعلامي لحقيقة وجهة نظر الكويت - حكومة وشعبا - وعلى راس هؤلاء يأتي سليمان البسام المخرج وصاحب الفكرة الأولى، والشهيد الراحل كنعان حمد والممثل القدير جاسم النبهان وباسمة حمادة، وأمل عباس وديما الأنصاري وبشرى من الكويت.. وطارق هاشم ومناضل داوود، وكواكب العميري والموسيقار الموهوب كوكب حمزة من العراق. وكيرستن هوسن. وايلونا لينثوايت، وكاري مارشل، وسايمن كين من الأجانب، والكثيرون غيرهم من جنود مجهولين كانوا بين الكواليس ◆

مشهد المشانق

عرفت إيران الموسيقى والغناء منذ بداية تأسيسها، حيث استخدمت الآلات الموسيقية مثل البوق والمزمار في الحروب أثناء العهد الساساني، وبعد دخول الإسلام إلى إيران حدثت نهضة فنية كبرى، حيث عومل العازفون والمطربون معاملة الأشراف والنبلاء.

وبعد قيام الثورة الإسلامية الإيرانية عام ١٩٧٩ استمرت تلك النهضة، حيث شملت كل أنواع الموسيقى، فأنشأت الدولة الأوركسترا السمفوني، وأقامت المهرجانات الموسيقية المتنوعة، وافتتحت مدارس وأكاديميات فنية.

«الفنون» تلقي الضوء على الموسيقى الإيرانية.

منذ العهد القديم وحتى الآن

تاريخ الموسيقى في إيران

احدى العازفات في الأوركسترا الوطنية

الكويت – حسن خاك رند

نحن لا نمتلك معلومات كافية عن الموسيقى وتاريخها في إيران خلال العصور الغابرة، وإلى حين السلالة الهخامنشية والأشكانية، وبقيت هذه الحقبة من الزمن مبهمة وغير واضحة المعالم لنا، نعم هناك بعض المعلومات حول هذا الموضوع حصلنا عليها عن طريق المؤرخين اليونانيين وما حكته القصص والمقولات والحكايات التي وردت في القصائد الشعرية، خصوصا في ديوان «الشعر وملاحم الفرس»، أو ما تسمى «الشاهنامة» للشاعر الإيراني الكبير فردوسي، والكتب الدينية القديمة، حيث أشارت إلى أمور مختصرة في الآلات الموسيقية، وما سقط في أيدينا من نتائج الأبحاث والتنقيبات العلمية.

كان في العهود القديمة وزمن الدولة الهخامنشية مجموعتان من الآلات الموسيقية، البعض منها قد استخدم أثناء الحروب، والبعض الآخر في مجالس الأنس والطرب.

إن الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في الحروب كانت عبارة عن: البوق، الصنج، جرس كبير، طبل كبير، والمزمار، وتسمى الألحان والإيقاعات التي تبعث النشاط والحركة، وتلهب حماس الجيش والجنود بالألحان والأناشيد الحربية، ويمكننا العثور على نماذج من الألحان والإيقاعات في ديوان الشعر وملاحم الفرس (الشاهنامة) لفردوسي، ويعتقد المستشرق الدانمركي الكبير أرثو كريستان سان مؤلف كتاب «إيران في العهد الساساني» أن الموسيقى الإيرانية قد وضعت أسسها في العهد الساساني، ونحن من خلال الاستقراء في نقوش وآثار «طاق بستان» نستنتج أن أفضل آلة موسيقية في العهد الساساني وأكثرها انتشارا واستعمالا هي آلة الربابة. ويعزو الثعالبي اختراع وابتكار «الخسروانيات» – وهي مجموعة من الألحان – إلى «باربد»، أما إدوارد براون فيرى أن باربد أنشأ ٣٦٠ قصة لعرضها في مجالس طرب الملك برويز. ويعدد الشاعر نظامي في قصيدة خسرو شيرين ثلاثين لحنا ينسبها إلى الملحن باربد، الذي ألف هذه الألحان وقدمها للملك خسرو برويز.

وقبل قرون عديدة، بل قبل آلاف السنين قبل الميلاد، سكن إيران أناس محليون كانت لهم حضارة راقية، حيث بنوا مدنا كبيرة، لا يزال بعضها شاخصا حتى الآن، ولكن الحدث المهم الذي حدث قبل عشرين قرنا قبل الميلاد في هذه الأرض غيّر كل شيء وقلب الأمور، فقد حدث أن جاء الآريون إلى بلاد إيران، وبذلوا جهودا حثيثة لإزالة جميع الموانع الطبيعية والمرتفعات التي تفصلهم عن باقي البلدان، ولكن طبيعة إيران الجميلة انتصرت عليهم وجذبهم جمالها الساحر. وكانت أفضل وسيلة تسلية عند الإيرانيين القدماء هي إنشاد الغناء والإيقاعات الموسيقية وأداء التمثيل المسرحي في الهواء الطلق.

في زمن حروبهم، كانت تلعب الطبول والأبواق والأصوات العالية دورا فعالا في سبيل حث وتحريك الجيش والشعب من أجل الدفاع عن وطنهم وصد أعدائهم، وهكذا تطورت الآلات الموسيقية وألحانها، خصوصا بعد هجوم الإسكندر على إيران حتى العهد الساساني، باستثناء فترات قليلة في أواخر العهد الساساني حيث انتشر مذهب المانوية، وكانوا يميلون إلى الرسم والنقش والألحان الجميلة، وقد اشتهر في هذه الفترة الملحنان سركش وباربد، وقد أقام باربد حفلا موسيقيا بهيجا في بلاط الملك تيسفون، بدأها بثلاث قطع موسيقية من ألحانه حيث نالت إعجاب الحاضرين، وقد كانت الألحان والإيقاعات مؤثرة وجميلة.

يعتبر العهد الساساني من أكثر العهود التاريخية الإيرانية إشراقا، حيث تقدمت الموسيقى والفنون الأخرى، لا سيما في عهد الملك الساساني خسرو برويز، وحظيت الموسيقى بالاهتمام الخاص من قبل الملك بهرام كور، وغيرها من الفنون، وإن التقدم الذي حصل في صناعة الألحان الموسيقية والضرب على الآلات الموسيقية والتمثيل المسرحي الحي بلغ درجة، كما يقول نظامي الشاعر، أن قام الملك بهرام كور بدعوة مجموعة من الملحنين والعازفين والممثلين من الهند وإيران للاستفادة منهم في هذا المجال.

كانت منطقة الحيرة في العراق – منطقة بين النهرين – تتمتع قبل ظهور الدين الإسلامي الحنيف بشهرة واسعة وثقافة عالية، وأن الملك بهرام كور نفسه قد تعلم فن الموسيقى في هذه المدينة، باعتبارها كانت مركزا لتلاقح الحضارات التي كانت معروفة في ذلك الزمان، وقد استفادت الثقافة والموسيقى العربية بشكل كبير من هذه المدينة العريقة، باعتبارها ملتقى الثقافات والحضارات والعلوم.

الموسيقى بعد الإسلام

كانت الموسيقى في إيران متقدمة جدا، وهذا الأمر يعترف به القريب والبعيد، لا سيما وجود أساتذة ومتخصصين في هذا الفن، في ذلك الزمان، ولهم مكانتهم الفنية والاجتماعية، وأن الموسيقى كانت تستند إلى أسس علمية، ويعامل العازفون والمطربون ضمن مجموعة الأشراف والنبلاء وينقل المسعودي في تاريخه أن الملك أردشير قسّم رجال حكومته إلى سبعة مجاميع، وجعل المغنين والعازفين بعد المجموعة الخاصة بأمراء الجيش وحراس الحدود.

إن تقدم أي فن من الفنون – كما هو معلوم – مرهون بتوفير وتهيئة مستلزماته ووسائله وأدواته الخاصة به، وإن توفير وتهيئة الآلات الموسيقية المتنوعة خلال العهد الساساني دليل على التكامل والاهتمام بهذا النوع من الفنون. وقد عد المسعودي، العود، والناي، والطنبور، والمزمار، والربابة من الآلات الموسيقية الخاصة بالعهد الساساني.

وبعد الفتح الإسلامي ودخول إيران في دائرة الإسلام واتساع رقعة الإسلام في المنطقة، تأثر المسلمون العرب بالحضارة والثقافة الإيرانية تأثرا بالغا، بما في ذلك، الموسيقى، إذ امتزجت الموسيقى الإيرانية وتداخلت مع الموسيقى العربية، وبقي هذا الامتزاج والتداخل حتى انقراض الخلافة العباسية عام ٦٥٦ هـ.

إن تردد أعراب البادية في المناطق الخاضعة للدولة الساسانية قد ترك أثره على هؤلاء، إذ كانوا يسمعون الألحان والإيقاعات الإيرانية في كل مكان يمرون به، ويتأثرون بهذه الموسيقى والألحان، وينقلون تصوراتهم وانطباعاتهم إلى أقوامهم، وينقل لنا عرب البادية أن الشاعر العربي المعروف امرؤ القيس، الذي عاش في زمن الجاهلية وصاحب إحدى المعلقات السبع المشهورة، قد دخل بلاط الملك الإيراني خسرو أنوشيروان، ورأى ونقل الألحان والآلات الموسيقية الإيرانية إلى الجزيرة العربية كالناي والبربط والعود والربابة والطنبور والكمنجة والكمان، وبعد دخول الإسلام إلى بلاد فارس، خلال القرن الأول الهجري وانتشاره بواسطة المسلمين، انتشرت معه الآلات الموسيقية الإيرانية شيئا فشيئا في كل مكان. وبعد قوة شوكة الإسلام في إيران دخل العود الفارسي (آلة الضرب المعروفة) إلى الجزيرة العربية، وكان العود على نوعين: قسم منه يعزف بقصبة واحدة وقسم ثان يعزف بواسطة قصبتين.

يقول رئيس لجنة المطالعات والدراسات التاريخية للموسيقى العربية الإسلامية الدكتور هنري فارمر: مما لا شك فيه أن التأثير الذي تركته الثقافة الموسيقية الإيرانية على الثقافة الموسيقية اليونانية أكثر مما تركته الثقافة الموسيقية اليونانية على الإيرانية، ففي الوقت الذي كانت في إيران أنواع عديدة من آلة الربابة لم يكن يوجد في اليونان من هذه الآلات إلا البربط، وأما القيثار فقد اقتبسه اليونانيون من جيرانهم الشرقيين.

بعد غلبة الدين الإسلامي المبين وانتشار الموالي في منطقة المدينة المنورة، الذين أتوا إليها من بلاد فارس والرومان واستقروا في هذه المنطقة، اشتهر بعض منهم بالغناء والتلحين، وكانوا يضربون على بعض الآلات الموسيقية كالعود والطنبور والأرغون والمزمار، حيث كان يستمع العرب الموجودون حولهم إلى هذه الألحان والموسيقى التي يقوم هؤلاء الموالي بأدائها، وقد تأثر بعضهم بهذه الألحان وأدخلوها على الشعر العربي.

من جانب آخر يذهب الدكتور هنري فارمر إلى أن أصل الموسيقى الإيرانية والعربية أخذت من الساميين، وقد تركت أثرها على اليونان، ويؤكد أن معلوماتنا الحاضرة تشير إلى أن العرب قد بدأوا خطواتهم الأولى في هذا المجال من زمن الفيلسوف الفارابي. كما يعتقد البروفسور كريستيان سان أن موسيقى العهد الساساني قد تركت أثرها على موسيقى العهد الإسلامي، حيث تأثر المسلمون بهذه الألحان واستفادوا من هذه الآلات الموسيقية والاصطلاحات الخاصة بهذا النوع من الفن. ويقول صاحب كتاب «تاريخ الحكماء» المسمى بنزهة الأرواح: اهتم الإيرانيون بالمعارف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحكمة واخترعوا آلة العود في زمن الملك شابور ذي الأكتاف، بحيث فاق استعمالها جميع الآلات الموسيقية الأخرى.

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين، بعد دخولهم في الدين الإسلامي، برعوا في النظم والنشر في الشعر العربي، إضافة إلى نبوغهم في العلوم الأخرى كعلوم التفسير والفقه والحديث والكلام والعرفان والفلسفة. إن التنسيق والاشتراك الموجودين من حيث وحدة العروض والقافية في الشعرين العربي والفارسي، والموسيقى الشعرية فيهما، شجعت العلماء الإيرانيين على تدوين قواعد البلاغة والفصاحة في اللغة العربية التي تعتبر من الدلائل على إعجاز كتاب الله (القرآن الكريم)، وقد أدخلوا العذوبة والجمال الموجودين في الشعر الفارسي وعمق المعاني والبيان إلى الشعر والأدب العربي، وهذا الأمر عزز قوة الشعر العربي وأضاف إليه جمالا آخر، حيث تميز الشعر العربي بالمحدودية في وصف الطبيعة والحيوانات التي تعيش في المجتمع العربي كالإبل والأنعام، وكذلك وصف الحرارة والبرودة والشمس والنجوم والكواكب، وبيان الغرائز الإنسانية.

إن الموسيقى العربية التي دونت في العصر الأموي وكتبت قواعدها في العهد العباسي، كانت تمثل شعاعا من أشعة شمس الأدب والفن الفارسي في العالم الإسلامي، ومن المدن التي انتشر فيها المطربون والملحنون الفرس، بعد الفتوحات الإسلامية، مدن بغداد ودمشق والمدينة المنورة، وكانوا أساتذة في تخريج دفعات من العازفين العرب، وخصوصا على آلة العود. وكان بعض الإيرانيين يحترفون العمل الفني، فقاموا بنشر علم الموسيقى وإعداد المطربين والعازفين، وخرجوا أيضا مجموعة من شعراء البلاط العباسي، وتركوا تأثيرهم الواسع على حاشية الأمراء والأشراف.

مشاهير الموسيقيين

كتب المؤرخ أبو الفرج الأصفهاني في كتابه «الأغاني» يقول: «كان سعيد ابن مسجح يسكن مكة المكرمة، ويعد من أساتذة الموسيقى، ومتفوقا على أقرانه في هذا المجال، ويعتبر كذلك الرائد الأول، حيث جمع بين نغمات الموسيقى الإيرانية والألحان والنغمات العربية، وقد أسس ابن مسجح أول مدرسة للموسيقى في المدينة المنورة».

ويمكننا ذكر ابن محرز كأحد الموسيقيين المسلمين البارزين، وهو ابن أحد السدنة في المدينة المنورة، تعلم الموسيقى عندما كان في المدينة على يد «غرة الميلاد»، وسافر بعد ذلك إلى مكة المكرمة حيث مكث فيها ثلاثة أشهر، بعدها سافر إلى إيران حيث أتقن اللغات الإيرانية، الفارسية، والإيرانية القديمة، ونقل الاصطلاحات الموسيقية إلى العربية.

ويعتقد ابن خرداد به أن أول من علم الموسيقى والألحان في العالم الإسلامي هو سائب خاثر، وأما الموسيقار المسلم المعروف أبو عبدالنعيم عيسى بن عبدالله الذائب (١٠-٨٩ هـ) فقد كان إيراني الأصل، وكان يلقب بـ«مناطويس»، أي الطاووس الصغير، حيث كان من الموالي من سكان المدينة المنورة وتابعا وعبدا لقبيلة «بني مخزوم» وقد تحرر بعد ذلك، وأن طويس كان قد تربى في عشيرة والدة الخليفة عثمان بن عفان، وأحب منذ طفولته الألحان الإيرانية بواسطة احتكاكه بالأسرى الإيرانيين الذين كان قد حكم عليهم بالأحكام الشاقة. إن المؤرخين العرب يعتبرون طويس أول من وضع آداب الألحان والموسيقى العربية، هذا وألفت، في مجال الألحان والموسيقى منذ القرن الثاني الهجري، كتب وكراسات من قبل علماء إيرانيين وغير إيرانيين، وأول من كتب في ذلك من العلماء الإيرانيين هو العالم المعروف أبو علي بن سينا، وسمي كتابه «النجاة» بعد ترجمته على يدي أحد تلامذته بـ«دانشنامه علايي» التي تعني رسالة علائي العلمية. وذكر صاحب كتاب «كنز التحف» الذي ترجم في منتصف القرن الثامن إلى الفارسية أن الإيرانيين أول قوم شرحوا عمل الآلات والأدوات المستعملة في الموسيقى بصورة مفصلة.

وأما أشهر علماء الموسيقى الإيرانيين فهو أبو نصر الفارابي المولود عام ٢٦٠هـ في مدينة فاراب إحدى مدن محافظة خراسان، وقد قضى أيام دراسته بين بغداد وحران. يعتبر الفارابي أبرز الموسيقيين على آلة العود وكان ملما بجميع الألحان. هذا ودعاه الأمير سيف الدولة الهمداني الذي كان محبا للفن والعلم إلى المجيء إلى مدينة حلب، حيث كان يتتلمذ على يديه عدد من التلاميذ بعد أن ذاع صيته في البلاد الإسلامية. واشتهر الفارابي في فترة أواخر العهد العباسي.

هذا وكان زمن ظهور الفارابي في فترة أفلت فيه الموسيقى وضعفت، ولم يبق من الآلات الموسيقية إلا القليل. ونحن لا نملك شيئا مكتوبا عن الموسيقى العملية في زمن الفارابي، والذي نستطيع على أساسه أن نقوم المستوى الموسيقى في ذلك الزمان، ولكننا من خلال انتشار بعض الألحان وأنواع الموسيقى المحلية في ذلك الزمان، التي كانت تعزف وتقرأ لإذهاب الملل عن الناس في المناسبات الخاصة ومحل نزول القوافل، نستطيع أن نخرج بنتيجة وهي أنه كان هناك استخدام للآلات الموسيقية البسيطة التي تضرب بذوق ومهارة رفيعين اعتمادا على قواعد وأسس الموسيقى الإيرانية القديمة، والتي كانت تعرف سابقا باسم الطرائف والرواسين، وهي الطريقة القديمة المنتشرة في منطقة خراسان.

إن المهارة في الضرب على الآلات الموسيقية لا يمكن تقليدها من خلال الأصوات والألفاظ وبهذه السهولة، حيث إن الضرب على الآلات الموسيقية يخلق إحساسا خاصا وخيالا لدى المستمع، وقد قسمه أبو نصر الفارابي إلى نوعين من الموسيقى، وأنواع الموسيقى هذه يمكن الحصول على نماذج لها في كتب إسحاق الموصلي.

إن المستشرقين يعتقدون أن أسس نظريات الفارابي في الموسيقى أخذها من اليونان، ولكنه صبها في قوالب جديدة، وكان متقدما في هذا على الآخرين ومتميزا عليهم، وله في مجال الموسيقى طريقة مستقلة منفردة به.

إن قابلية الفارابي للجمع بين المسائل العلمية والتعمق فيها والغوص في الأفكار الفلسفية، إضافة إلى تجاربه العملية وبراعته في الموسيقى، قد ساعدته كثيرا في تأليف كتاب قيم مختص بالموسيقى خلال تلك الفترة العصيبة (فترة القرون الوسطى). هذا ومن أشهر كتبه في الموسيقى: «كتاب الموسيقى الكبير، كلام في الموسيقى، إحصاء الإيقاع، كتاب في النقرة، كتاب الإيقاع». وأما كتابه الأخير فهو يحمل اسم «إحصاء العلوم» يتناول فيه الموسيقى خلال القرون الوسطى وقد ترجم إلى اللغتين العربية والإنجليزية.

المرأة قرينة الموسيقى

الموسيقى المعاصرة

لا شك في أن الأحداث التي وقعت في إيران بعد ١٩٧٩، وكذلك الأزمات السياسية والاجتماعية الواسعة النطاق، ولا سيما الحرب العراقية، قد أثرت بشكل كبير في الموسيقى في إيران، ولا يسعنا في هذا المقال التطرق إلى كيفية نشوء وتسامي أنواع الموسيقى المعاصرة في إيران لما تحتاجه من مساحة كبيرة لعرضها بشكل كامل، لكننا سوف نعرض التصور العام للموسيقى المعاصرة.

تنقسم الموسيقى الإيرانية المعاصرة من حيث الشكل والتنوع إلى مجموعات هي: الموسيقى التقليدية، الموسيقى التركيبية، الموسيقى المحلية، الموسيقى في مراكز الرياضة التقليدية المسماة بالزورخانه، الموسيقى الدينية، موسيقى الزوايا والصوفية والموسيقى السمفونية، وسنعرض لهذه المجموعات في إيجاز:

١- الموسيقى التقليدية

تنقسم هذه الموسيقى في إيران إلى مجموعتين أساسيتين: الأولى هي موسيقى القانون المعروفة بالرديف، وهي أفضل مصدر للتعرف على التشكيلة العلمية والجذور التاريخية للموسيقى والفن الأصيل والقيم في إيران. ويسمي بعض الأساتذة الموسيقيين التقليديين هذه الموسيقى بالموسيقى الكلاسيكية، وتحتل مكانة مرموقة لدى كافة الموسيقيين الإيرانيين.

٢- الموسيقى الشعبية

إن الإطار العام لهذه الموسيقى بسيط للغاية، وتستخدم الأوركسترات الخاصة بهذا النمط من الموسيقى، الأجهزة الموسيقية مثل الغيتار والسنطور، والناي، والرباب، والكمنجة والعود والقانون والطبلة والدف والبيانو، والمزمار والكلارينت. وما دخول أجهزة موسيقية أخرى على هذا النمط من الموسيقى إلا تفنن من قبل الأوركسترات، حيث إن هذه الأجهزة لا تقوم بدور مهم وأساسي في النسيج الأصلي للنمط الموسيقي ذاته، وتنقسم هذه الموسيقى إلى مجموعتين هما اللحن الجميل، والمصنفات والأغاني المعاصرة واليومية.

والموسيقى التقليدية ما هي إلا موسيقى تحذيرية لا تتعدى السطحية والقبول العام لدى الناس، في هذا النمط الموسيقي، تتغير الموسيقى التقليدية الإيرانية بشكل تام، والايقاع واضح في الأداء، وفي الإمكان أن يكون الأداء فيها بصورة العزف المنفرد والعزف الجماعي.

وتنقسم القطعة الموسيقية فيها إلى المقدمة والمضارب الأربعة والزوايا والمصنفات والأغاني والألوان، حيث إن البعض فيها تقليدي وعريق والآخر يأتي به الفنانون والملحنون في البداية.

المجموعة الثانية من هذه الموسيقى هي المصنفات والأغاني اليومية، وفي الإمكان أن يكون الإجراء في هذه الموسيقى بصورة العزف المنفرد أو العزف الجماعي وبالآلات الموسيقية الإيرانية وغيرها أو بالخلط بين الاثنين. والهدف الأساسي لهذه الموسيقى هو تلبية الرغبة الشعبية المقبولة جماهيريا، حيث لا يُهتم في هذا النمط من الموسيقى، بالأصالة الموسيقية التقليدية من قبل الملحن أو العازفين.

ونظرا إلى محورية مبدأ الجمال المقبول لدى العامة من الناس، فالملحن والعازف أو العازفون في هذه الموسيقى يستخدمون عند الحاجة شتى التقنيات الموسيقية والأنماط الأخرى الموجودة في موسيقى البلدان المختلفة. وتتأثر هذه الموسيقى اليوم بأنماط موسيقية من نهج (لايت) البوب والتركية والهندية والعربية والإسبانية والأمريكية، والأسفار في هذه الموسيقى تسعى في إيجاد وخلق المشاعر الكاذبة من حالات الألم أو الكآبة أو الفرح والسرور.

٣ - الموسيقى التركيبية

وهي من ناحية التشكيلة والهيكلة تتكون من مزيج من الموسيقى الشعبية والمحلية والعلمية الدولية، والموسيقى هذه، خلافا للموسيقى التقليدية المقبولة لدى العامة، لا تنظر إلى الموسيقى العلمية الدولية نظرة قشرية وسطحية وعابرة، بل إنها تقترب وتتلاقح بشكل متقارب مع الموسيقى العلمية الدولية، وكذلك من الإبداعات العالمية للموسيقى كالنسيج ومبادئ الأصوات والإيقاعات المتعددة، والهدف منها هو التعالي بهذا النهج من الموسيقى بالدرجة الأولى وتعريف الموسيقى الإيرانية بالدرجة الثانية على الصعيد العالمي، وإن الأخذ والعطاء لمثل هذه النمطية قد جاءا بردات فعل للكثير من الموسيقيين الإيرانيين في شقيها الإيجابي والسلبي. يعتقد البعض أن المزج هذا سوف يزيل ويدحض القيم الفنية والمعنوية ويحرف الموسيقى الإيرانية عن محتواها الأصيل والآخر يعتقد أن التأثير والتأثر، على مدار التاريخ، هما من الضرورات لإغناء الموسيقى بإبداعات وافكار المفكرين والفنانين العالميين، وأن الجغرافيا واللغة والتباين الثقافي في العالم المعاصر عليها أن لا تكون العائق في هذا المزج، والموضوعات هذه سببت القلق للموسيقى والموسقيين الإيرانيين.

وهو الموضوع الذي أقلق البعض لاعتقاده أن هذا التمازج بين الموسيقى الإيرانية والموسيقى الغربية سيزيل الماهية والأصالة الثقافية منها، كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشاهده اليوم في بعض المقطوعات الموسيقية الإيرانية لهذا النمط. كما أن المبادئ الأساسية لموسيقى القانون سوف تمحى والسوفورينا سوف تتغير والفواصل الموسيقية سوف تنهار والتقنيات في أداء العازفين سوف تتلاشى والتداور لنغمات الموسيقى سوف تتبدل. والشكل العام للألحان سوف يتبدل إلى الأنماط الموسيقية الغربية المعاصرة، وأن كيفية التعريف الموسيقي سوف تتغير، حيث لا يبقى بعده أي أثر من المواصفات الموسيقية الإيرانية.

وفي الإطار نفسه وفي المقابل، فقد كتبت العديد من الآثار الموسيقية القيمة على أيدي الملحنين الإيرانيين الكبار من أصحاب الخبرة والتجربة، مقدمة إلى الأوركسترات الكبيرة أو أنواع العزف المنفرد تعريفا بالموسيقى الإيرانية على الصعيد العالمي حيث إنها تحوز أهمية كبيرة، والآثار هذه التي جاءت بناء على تواتم الموسيقى الوطنية والمحلية الإيرانية، لكنها اعتمدت من حيث الفواصل على الموسيقى العلمية الدولية، وإن كانت الموسيقى هذه في إيران اليوم هي الأقلية بالقياس إلى باقي أنواع الموسيقى التركيبية في إيران من الناحية الكمية.

الموسيقى المحلية

إن كل الثقافات المتقدمة تقريبا لها موسيقى خاصة بها، إضافة إلى الموسيقى التقليدية تنتشر في أرجائها حسب نوعية ثقافتها البيئية.

وتسمى هذه الأنواع من الموسيقى في إيران بالموسيقى المحلية. هذه والموسيقى لا تنحصر في الإطار الفني فقط، بل إنها تتعداه إلى الحياة السائدة في تلك البيئة والمحافظات المختلفة في إيران، تتمتع بشتى الأنواع من هذه الأنماط الموسيقية داخل بيئاتها، فالموسيقى في المناطق المختلفة في إيران متنوعة من حيث الآلات الموسيقية المستخدمة أو الفواصل أو كيفية العزف والأداء والرابطة الكلامية والموسيقية. وإن أبعد ثقافة موسيقية بالنسبة إلى الموسيقى التقليدية المعروفة بالرديف في إيران هي موسيقى بلوشستان، حيث إنها تختلف عن باقي الموسيقات من هذا النمط عن الموسيقى الأخرى في باقي أرجاء البلاد، وأنها تحظى بفواصل أخرى تغاير ما هو موجود في الموسيقات الأخرى في البلاد من هذا النمط.

والموسيقى البوشهرية هي أيضا مجموعة غنية بالريتمات والإيقاعات، ولئن كانت قد تأثرت بالموسيقى التقليدية في إيران، لكنها أخذت أيضا من الموسيقى الأفريقية والموسيقى التركمانية، كما أن لها أيضا، من حيث الهيتروفونيا، تمايزا وتباينا مع باقي الموسيقات من هذا النمط في إيران.

موسيقى الزورخانة

يقول هيرودوت، المؤرخ اليوناني الشهير: «إن الإيرانيين يعلمون أبناءهم ثلاث خصال منذ نعومة أظفارهم عند سن الخامسة وحتى العشرين عاما، وهي ركوب الخيل والرماية والصدق». إذن فالرياضة والأخلاق الحميدة كانت قد ضربت جذورها في الثقافة الإيرانية، وإن الرياضة المعروفة بالزورخانة هي من أشهر الرياضات السائدة في إيران. وتشير الكثير من الأدلة والبراهين على أن الإيرانيين كانوا يخصصون أماكن للرياضة الخفيفة والثقيلة منذ القدم وحتى إلى ما بعد انتشار الدين الإسلامي الحنيف، لكن التاريخ المسجل لتأسيس الزورخانة بالصورة الحالية يعود إلى القرن السابع الهجري. وجاء إطلاق اسم الرياضة التقليدية والعريقة على الزورخانة دليلا على عراقة هذا النوع من الرياضة، وحتى أن الملابس والأنظمة القديمة في هذا النمط من الرياضة، وكذلك الأدوات السائدة لدى الجنود الإيرانيين آنذاك، تدل على عراقة هذه الرياضة وسعي الإيرانيين للبقاء على أهبة الاستعداد في التمارين الحربية للجهوزية عند أي طارئ.

كما أن رياضة الزورخانة لها آدابها وسننها، عرفها الخاص والعام والتي أخذت من الأبطال والأسطوريين وكذلك الأخلاق والخصائل الحسنة من مثل المروءة التي تلهم الرياضيين قدرة خاصة. وهذه الخصائل تأتي عبر الأشعار والقصص على وقع من الأداء واللحن الممزوج بالموسيقى، حيث نسميه بالموسيقى الخاصة بالزورخانة وهذه الموسيقى تقوم بتهييج الرياضيين عند ممارسة هذه الرياضة، والأشعار التي تلقى فيها تأتي من شخص يسمى المرشد.. والرياضيون يقومون بممارسة هذه الرياضة ويؤدون أروع الحركات الجماعية والفردية بناء على أنغام المرشد.

والمرشد في هذه الرياضة له الدور الريادي، حيث إن الجيد منه عليه أن يكون عازفا مرموقا ومطربا جيدا، عازفا بكل آداب وسنن هذه الرياضة بشتى حذافيرها، وأن الملحن أو المرشد البارع والمقتدر في هذه الرياضة له خصائص عديدة منها:

١ - القدرة على إيجاد التناسق والتناغم بين الشعر والموسيقى.

٢ - المهارة في إجادة قواعد هذا التناغم.

٣ - التناغم والتناسق الغنائي مع الحركات الرياضية وقدرة الإدارة.

٤ - الاستفادة من كل الطاقات والقابليات في الموسيقى الخاصة بهذه الرياضة.

كما أن الرياضي الوسط في الزورخانة الذي يستلهم ويمارس الرياضيون الآخرون شتى أنواع الحركات الرياضية التابعة لهذه الرياضة من خلاله، يجب أن يكون من أصحاب الخبرة والتجربة وممن عمل كثيرا في هذا المجال، لأن الرياضيين يمارسون حركاتهم الرياضية بناء على حركاته، وهو أيضا يقوم بالحركات من خلال غناء المرشد.

إن غناء الزورخانة الذي يقوم الرياضيون فيه بممارسة الحركات الرياضية يستخدم الأداء الموسيقي والغنائي، الذي يحرك عواطف الرياضيين على أعلى مستوى ممكن، كما يوجد لكل جزء من أجزاء هذه الرياضة، قطعات ونغمات موسيقية وغنائية خاصة يؤديها المرشد، حيث يتصاعد الصوت في جزء ويتخافت في الجزء الآخر، ويقوم المرشد بالأنغام حسب الأجواء السائدة بين الرياضيين. كما كانت المعزوفات الموسيقية في الماضي تتكون من الضرب على الناي والقيثار، لكنها اليوم تشتمل فقط على الطبل والغناء حيث تجري في الغالب عبر المرشد.

والطبل في الزورخانة بشكل دائري يشبه الدومتك الموسيقي التقليدي القديم، والأداء الغنائي يجري بصوت عال وضخم، كما أن هذا الطبل يصنع من الطين المطبوخ وصفيحة من جلد الغزال وما شابه ذلك.

والأشعار في هذه الموسيقى غالبيتها ملحمية، تشتمل على الفضائل والخصال الحسنة أو رثاء الأولياء والأنبياء، كما تسرد أشعار أخرى في الموضوعات الخلقية، من دواوين شعراء أمثال مولوي، وسعدي وحافظ والشعراء المعاصرين، والموسيقى في هذا النمط تكون على شاكلة من أنواع الموسيقى الإيرانية القديمة مثل القانون أو الموسيقى المحلية. كما أن ميلوديا هذه الموسيقى تجري حسب المحتوى الشعري وأوزان الشعر وحركات الرياضيين، وهي منتخبة من موسيقى القانون أو الموسيقى المحلية الإيرانية.

الأوركسترا الوطنية تقدم عروضها في الكويت

الموسيقى الدينية

تستخدم هذه الموسيقى عادة في المناسبات الدينية، مثل الأعياد والاحتفالات الإسلامية والذكريات السنوية التأبينية لاستشهاد الأئمة وكبار رجال الدين، وتتقسم إلى أنواع مختلفة مثل الرثاء واللطم والموعظة.

وموسيقى العزاء هي من أهم أنواع هذه الموسيقى، وهي في الحقيقة تشكيلة من كل أنواع الموسيقى المذكورة أعلاه من رثاء ولطم وموعظة. وعن تاريخ وكيفية ظهور وتنامي موسيقى العزاء، فالخلاف بين أصحاب الرأي كبير، وإذ كان الجميع يتفق على أن العزاء في حد ذاته ووجوده الكبير بين العامة من الناس هو الذي أدى إلى الحفاظ على الموسيقى الإيرانية وانتقالها إلى يومنا هذا طوال القرون الماضية، والعزاء هو نوع من العروض الدينية بالنسبة إلى أحداث دينية حدثت سابقا، وإن كان المعنى اللغوي للكلمة لا ينحصر في العزاء فقط، بل يشتمل على المناسبات والاحتفالات المليئة بالأفراح والمسرات مثل المواليد أو ما شابه ذلك من الأعياد الدينية، والتمازج والتلاقح الموسيقي مع العرض في هذه الموسيقى جعلها تشبه كثيرا الأوبرا، وقد تداخلت الموسيقى والعرض في العزاء إلى حد كبير حيث لا يمكن عزل السار منها بالمحزن، الأمر الذي أدى إلى تسمية هذه الموسيقى من قبل الموسيقيين الإيرانيين بـ «الأوبرا التراجيدية».

كما يمكننا القول بإيجاز إن موسيقى العزاء تتكون في الأساس من الموسيقى التقليدية الإيرانية المعروفة بالرديف، أو النمط الإيراني. وإن تجانس وتفاعل وتداخل الأنماط الغنائية والأجهزة الموسيقية في القصة والشخصيات التي يجري تمثيلها في العروض الخاصة بالعزاء تعطي لهذه الموسيقى حالة مميزة، تميزا عن باقي أنواع الموسيقى الرائجة في إيران، منها تنوع الأداء الغنائي والأشكال المختلفة غير المعروفة عند الغناء في الركب لدى العزاء.

إن أبطال القصة في العرض الخاص بالعزاء أو التعزية عادة ما يتغنون في مقام خاص مكان الشخصية التي يمثلونها، الأمر الذي يوجد سيناريوهات عديدة، كما تستخدم في مثل هذه الحالات الأنماط والميلوديا المحلية كذلك.

وتستخدم في التعزية كذلك أجهزة ومعدات موسيقية، مثل الطبل الحربي وطبل العزاء وطبل النصر وطبل البشرفي والطبلة وطبل الهلاهل والأحزان، وطبل الخوف وطبل الفشل وغيرها.

وتبدأ مراسم العزاء أو التعزية بقراءة مقدمة، حيث عادة ما تكون بصورة نواح، حيث تجري عبر قراء العزاء تمهيدا لإجراء مراسم التعزية، حيث تشبه كثيرا بالمقدمة التي تلقى في الأوبرا. وقراءة المقدمة تجري بصورة جماعية عبر القائمين بالتعزية ممزوجة بالموسيقى ثم يبدأ العرض.

كما أن الحوار الغنائي (الكلام الموسيقي والرسيتاسيون) هو الجانب الآخر من الموسيقى الغنائية لمراسم التعزية، حيث تضرب جذورها في التاريخ من حيث نقل الأقوال وسرد القصص ممزوجة بالغناء والموسيقى، وكذلك قراءة البعض من كتاب «أوتساق والوعظ».

ونقل الأقوال هو النمط الآخر المستخدم في الموسيقى الغنائية للعزاء، والعزاء يستفيد كثيرا من نقل الأقوال للوصول إلى غاياته النهائية، ويوجد نمطان واضحان في نقل الأقوال، الأول عرض الأقوال بشكل غنائي محزن عبر أجهزة موسيقية إيرانية خاصة حيث تأتي عبر المظلومين والمضطهدين في العرض، وهي من الموسيقى الدينية، والآخر عبر الأشقياء المنتصرين وهي من الموسيقى الملحمية.

والمعدات المستخدمة اليوم في موسيقى العزاء أو التعزية هي أنواع الطبول، الصنج، الدف، الناي، الترومبيت، والدمام والنقارية والأبواق، كما أن هذه الأدوات تتنوع حسب المناطق المختلفة في البلاد، حيث يضاف إليها بعض الأدوات الموسيقية المحلية الأخرى.

٦ - موسيقى الزوايا

عندما ظهر الشيخ نجم الدين كبرى، برزت الضرورة القصوى لتأمين قواعد للتجمع بغية إرشاد الفقراء واتخاذ القرارات اللازمة بين المتصوفين أكثر فأكثر.

وقد أدت هذه الضرورة في العصر الحاضر إلى بزوغ العشرات من فرق الدراويش، حيث كانت قد تمتع كل منها، إضافة إلى آدابها وتعاملاتها الخاصة بأنواع من الموسيقى، حيث كانت النقطة الأساسية فيها هي إيجاد الفرح والسرور والبهجة لدى المستمعين.

وبالإيجاز، يمكن الإشارة إلى دراويش

البكتاشية والجشتية الذين كانوا يستخدمون الناي عند مخاطبتهم المستمعين.

وان دراويش الهند وباكستان استخدموا أيضا نوعا من الآلات الصوتية باسم هارمونيا، كما أن الطبلة والسرمندك والقيثار الهندية كانت من الأدوات الموسيقية الأخرى التي كانوا يستخدمونها.

وفي كردستان الإيرانية وكذلك العراقية، كانت الزوايا القادرية والقادرية النقشبندية وغيرها، تستخدم أدوات مثل الدف ونوع من الدمام الصغير، والدراويش الشيعية استخدموا الطنبور والدف في الذكر عند الخلوة.

واننا نشير هنا إلى نوع من الإجراء الموسيقي في الزوايا المعروفة بـ «بأهل الحق» الموجودة غالبا في المدن الغربية في إيران إلى كرمانشاه، إسلام آباد والغرب، صحنه وكهواره وسنندج وغيرها.

وبعد، تجتمع الدراويش في «جمع خانه» أو محل الاجتماع، يقوم أحدهم بالعزف بالطنبور وقراءة بعض الأشعار. كما أن الإجراء السريع والاستفادة من مهارات اليد اليسرى يعطيان للعازف القدرة على الاحتفاظ بالميلوديا الأصلية وقراءة أشعار جديدة أو القيام بالتناسق مع قراءة الأشعار.

إن القطع التي تغني في «الجمع خانة» تكون في إطار موسيقى المقامات، حيث في البداية تعزف قطع مثل «مقام خاموش» أو «مقام طرز»، وفي المرحلة الثانية يعزف «مقام المناجاة» الذي يختص بمولى المتقين علي بن أبي طالب، حيث يقوم الجميع بإجرائه وعزفه وقراءة أشعاره، ثم يبدأ العزف المنفرد بذكر «الله» أو «الله هو» أو «حي الله»، ثم تأتي مقامات أخرى مثل «جلوشاهي» و«باناووس» حيث إن لها وقعا أكبر وأعلى، وعندئذ يقوم الدراويش وبصوت واحد بالعزف على الدف، ويستمر الأمر والسماع والإيقاع بهذه الصورة.

٧- الموسيقى السيمفونية

ونشير في هذا المقال إلى الموسيقى السيمفونية الإيرانية، من حيث مكانتها لدى الأوركسترات الكبيرة والنشطة في إيران، التي تنقسم من حيث الحجم والنشاط إلى خمس أوركسترات، وهي اوركسترا السيمفونية بطهران، أوركسترا السيمفونية بمركز بهمن الثقافي أوركسترا السيمفونية بالإذاعة والتلفزيون، الأوركسترا الإيرانية الكبيرة للموسيقى الحديثة، والأوركسترا الوطنية الإيرانية وهي بقيادة المايسترو فرهاد فخرالدين.

وبغض النظر عن هذه الإحصاءات. توجد حاليا فرقتا أوركسترا نشيطتان تضعان البرامج الفصلية والموسمية، وهما أوركسترا سيمفونيك في طهران والأوركسترا الإيرانية الكبيرة للموسيقى الحديثة:

١- الأوركسترا السيمفونية في طهران: تدار هذه الأوركسترا بواسطة مركز الأناشيد والألحان الثورية بوزارة

حفل للأوركسترا السيمفوني

الثقافة والإرشاد الإسلامي وقد أسست عام ١٩٣٤، وكما أن عدد العازفين فيها ٦٠ شخصا، وتقوم هذه الفرقة بالتمارين يوميا بمعدل ٣ ساعات في اليوم الواحد، وذلك في مقرها الدائم بصالة الوحدة بطهران، حيث تقوم بثلاثة أو أربعة برامج في العام الواحد كل منها لمدة ثلاثة أيام.

وكانت قد اقتصرت برامج هذه الفرقة منذ عام ١٩٨٠ حتى انتهاء الحرب في عام ١٩٨٩ على إجراء الأناشيد الثورية والملحمية المتعلقة بالثورة والحرب، وذلك بسبب الظروف السياسية والاجتماعية آنذاك. لكنه، بعد الحرب، تنوعت برامج هذه الفرقة وأخذت الطابع الفني أكثر فأكثر.

الأوركسترا السيمفونية الإيرانية الكبيرة للموسيقى الحديثة: أسست النواة الأساسية لهذه الأوركسترا عام ١٩٩٤، ويتكون أعضاؤها من ٧٠ شخصا من العازفين الإيرانيين، حيث تقوم باستخدام الآلات الموسيقية حسب الحاجة، منها البيانو والكمنجة، وتعتبر برامج هذه الأوركسترا من أفضل النماذج لعرض الكفاءات والقدرات الموسيقية.

وتعزف هذه الأوركسترا الموسيقى الإيرانية والموسيقى العالمية الحديثة، وتعرض قدرات الموسيقى الإيرانية وأنواع التقنيات الصعبة مثل تعدد الأصوات. وقد كانت نتاجات هذه الأوركسترا حتى الآن في عرض الموسيقى الحديثة والمعاصرة، كما أنها تحظى، من حيث شكل الإجراء ونوع العمل، بقيمة فنية كبيرة. كما رحب الخبراء والفنانون الإيرانيون وهواة الموسيقى ومحبوها من الإيرانيين بنتاجات هذه الأوركسترا أيما ترحيب.

تحظى الأوركسترا الإيرانية الكبيرة للموسيقى الحديثة بدعم كبير من قبل مركز الأناشيد والألحان الثورية الإيراني، لكنها تدار بصورة مستقلة.

التعليم الموسيقي

في مقدورنا تقسيم التعليم الموسيقي في إيران إلى ثلاثة أجزاء:

١- التعليم العالي: حيث صادق المجلس الأعلى للتخطيط بوزارة الثقافة والتعليم العالي على التدريس الجامعي للموسيقى في مرحلة البكالوريوس وذلك عام ١٩٨٨، وأصدر تعليماته إلى الجامعات لتنفيذها، وسميت هذه الدورة أو الفرع الدراسي بفرع الموسيقى، وتشتمل البرامج والمناهج الدراسية من هذا النوع على مبادئ الموسيقى التقليدية الإيرانية، ويدرس الطلبة في هذا الفرع الموسيقى وآلاتها وأدواتها في قطاع الموسيقى التقليدية الإيرانية وحذافير وخبايا ودقائق الإجراء بصورة عملية، ويحتل القسط الأوفر من الدراسة في هذا الفرع، النمط الإيراني للموسيقى الذي يشتمل على ثلث دروس هذا الفرع ومناهجه.

واضافة إلى هذا الفرع الموسيقي يوجد فرع آخر بعنوان «الموسيقى العسكرية»، الذي يدرس على مستوى البكالوريوس أيضا، ويقوم الطلبة في هذا الفرع وبعد التخرج بالعمل في الأوركسترا العسكرية، هذا وستفتتح قريبا فروع في «موسيقى الطفل» على مستوى البكالوريوس و«التلحين» على مستوى الماجستير في كلية الموسيقى بجامعة الفن.

٢- المعاهد الموسيقية: توجد حاليا ثلاثة معاهد موسيقية: اثنان منهما للبنات والبنين في طهران، وثالثهما للبنين في مدينة أصفهان.

والطلبة في المعهدين في طهران يبدأون الدراسة بعد اجتيازهم المرحلة المتوسطة، وفي أصفهان بعد اجتيازهم المرحلة الثانوية، حيث يستمرون في الدراسة حتى حصولهم على الدبلوم أو اجتياز المرحلة الثانوية. ونظرا إلى وجود نظامين دراسيين في ايران، فإن الطلبة في معهدي طهران يدرسون من ٦ إلى ٧ سنوات، وفي أصفهان من ٣ إلى ٤ سنوات.

وخلال العقود الماضية، كانت المعاهد الموسيقية هي المصدر الأساسي لتوفير الاحتياجات والكفاءات الموسيقية في البلاد من عازفين للأوركسترات الكبيرة والصغيرة ومن المعلمين للموسيقى كذلك. والطلبة في هذه المعاهد، وبعد اجتيازهم للدورات المخصصة وتعلمهم للعزف على إحدى الأدوات الموسيقية الإيرانية أو العالمية، يحصلون أيضا على معلومات جامعة وجيدة من دروسهم الموسيقية، مثل الهارمونيا والتاريخ وغيرهما في قطاع الموسيقى. وقد بلغ عدد الطلبة الذين يدرسون في المعاهد الموسيقية منذ ١٩٩٨ حتى ٢٠٠١ ما يقدر بـ ٤٠٧ موزعين على النحو التالي:

المعهد الموسيقي للبنين في طهران ١٣٧ طالبا.

المعهد الموسيقي للبنات في طهران ١٨٥ طالبة.

المعهد الموسيقي للبنين في أصفهان ٨٥ طالبا.

٣- التدريس: إضافة إلى تعليم الموسيقى في المعاهد والجامعات الإيرانية، يلعب هذا الجانب من تعليم الموسيقى في إيران، بصفته مجموعة غير رسمية، دورا كبيرا في تسامي وتنامي الموسيقى في إيران، ويؤهل الأساتذة الكبار من العازفين والملحنين والمفكرين الموسيقيين في إيران بتأهيل الكوادر في هذا المجال أيضا.

المهرجانات الموسيقية

ينشط حاليا العديد من الفرق الموسيقية في إيران في المجال الموسيقي بصورة مباشرة أو غير مباشرة، واضافة إلى الإذاعة والتلفزيون في ايران اللذين يرتبط القسم الأكبر من نشاطاتهما بالموسيقى، فإن الوزارات والمنظمات تنشط في هذا المجال أيضا، كما انه توجد وحدة في الإذاعة والتلفزيون تسمى «مركز الموسيقى» تنتج الموسيقى والألحان الموسيقية التي تبث عبر القنوات الإذاعية والتلفزيونية. كما يوجد في هذه الوحدة الكثير من الملحنين والشعراء والعازفين والمغنين، إضافة إلى الأوركسترا السيمفونية والفرق الموسيقية الأخرى. وتتكون نتاجات هذا المركز من شتى أنواع الموسيقى التي ذكرناها سابقا. وهي في اطار الموسيقى المزدوجة. وان أكثر البرامج التي تبث من الإذاعة والتلفزيون هي من نتاجات هذا المركز. إضافة إلى أنواع الموسيقى التي تبث عبر الإذاعة والتلفزيون، وهي من نتاجات باقي أنحاء البلاد، مثل أشرطة الكاسيت المنتجة عبر القطاع الخاص، وأنواع الموسيقى غير الإيرانية مثل البوب واللايت والكلاسيك وغيرها.

وإضافة إلى نشر الآثار الموسيقية في أشرطة الكاسيت وبأحجام كبيرة جدا، فإن أهم النشاطات التي برزت بعد عام ١٩٨٥ كانت المهرجانات الموسيقية الكبيرة التي تقام في كل عام، ومن أهمها «المهرجان الطلابي» ومهرجان «موسيقى الفجر»، وسنعرض لهما بإيجاز.

١- المهرجان الطلابي للموسيقى: يهدف هذا المهرجان إلى توفير الأجواء المناسبة لعرض الإبداعات الموسيقية للطلبة والارتقاء بالفكر الفني والموسيقى، وكذلك التعرف الأكثر على الموسيقى التقليدية الإيرانية باسم رديف إيران، والنمط الإيراني، وفي آخر مهرجان للطلبة الذي أقيم عام ٢٠٠١، كان قد اشترك فيه أكثر من ٣٥٠ طالبا في ثلاثة فروع هي: مسابقة العزف ومسابقة حفظ الرديف وكذلك الإجراء. وإن القسم الخاص بالموسيقى الطلابية في المهرجان الذي يشتمل على إلقاء المحاضرات العلمية من قبل أساتذة الجامعات وعرض آخر النتاجات الفنية للطلبة، قد قوبل بترحيب كبير خصوصا من جانب شريحة الشباب.

٢- مهرجان موسيقى الفجر: يعتبر من أكبر الأحداث الموسيقية في ايران، حيث يقام بمناسبة احتفالات انتصار الثورة في شهر فبراير من كل عام. وقد أقيم ١٧ برنامجا لهذا المهرجان منذ بدايته عام ١٩٨٥ حتى ٢٠٠١ وذلك في العاصمة طهران.

كما أن كل برنامج من هذه البرامج كانت يقام أفضل من سابقة، كما وكيفا، وقد ازدادت الفرق الموسيقية فيه من ٨ فرق عام ١٩٨٥ إلى ١٤٥ فرقة عام ٢٠٠٠، ومن ٣٣٤ فنانا مشاركا عام ١٩٨٥ إلى ١٣٨٠ فنانا عام ٢٠٠٠، وتشتمل برامج المهرجان على قسمين هما:

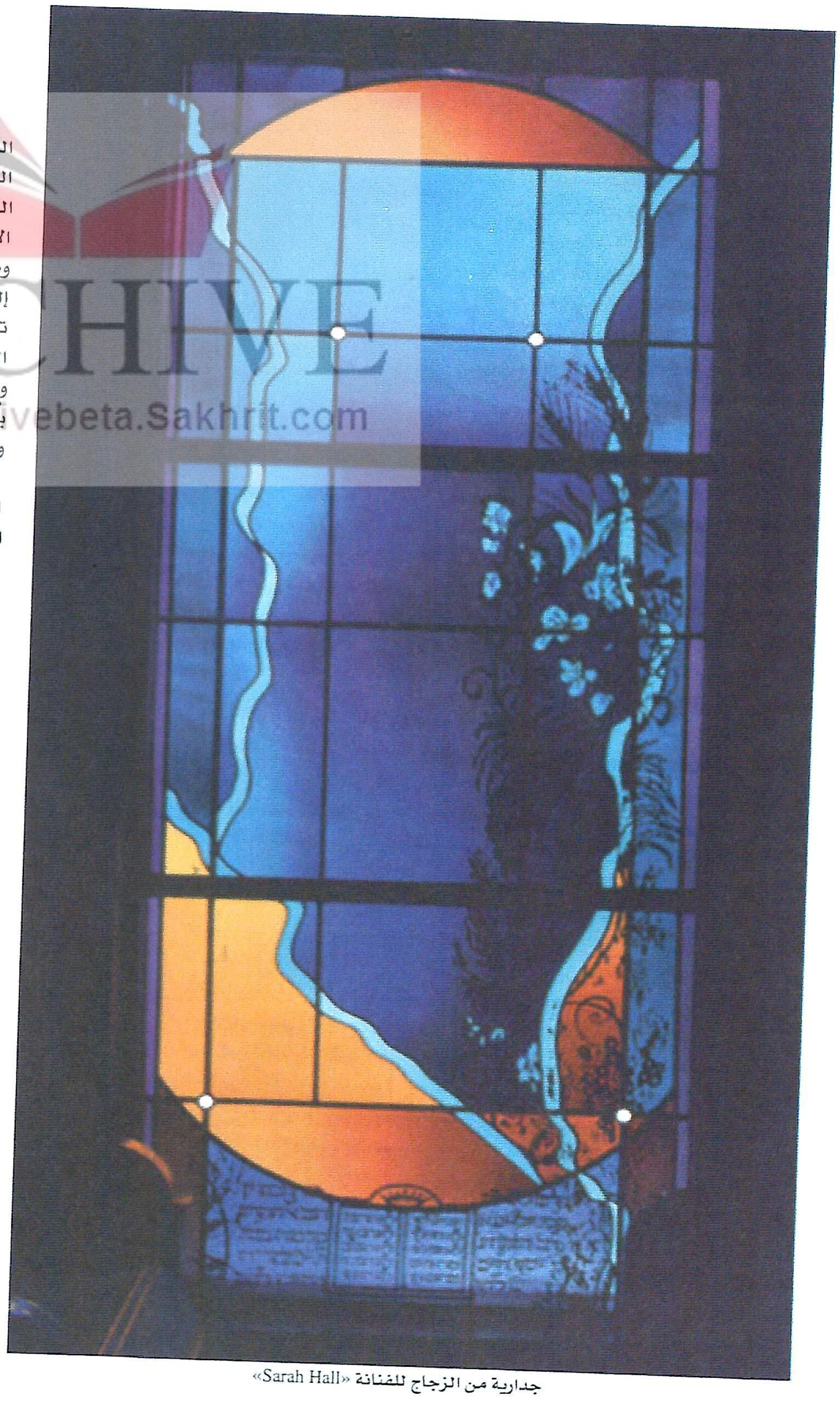
١- قسم مسابقة الموسيقى المحلية، حيث مهرجان الفجر ملتقى كبير وفريد من نوعه لعرض أنواع الموسيقى الرائعة والأصيلة في شتى أرجاء إيران، وإنها لفرصة كبيرة لكل من يريد التعرف أكثر على موسيقى مختلف المناطق في إيران لتحقيق غاياته. كما أن الفرق الموسيقية المحلية في قسم العزف والغناء والرقص المحلي تنافس الآخرين مؤلفة ألبوما رائعا للغاية من الموسيقى المحلية من شتى أصقاع البلاد.

٢- موسيقى النساء: وقد أضيفت موسيقى النساء منذ المهرجان الثالث عشر إلى موسيقى الفجر الإيراني، حيث تتكون الفرق الموسيقية للموسيقى التقليدية فيه من النساء العازفات والمغنيات، وتجري البرامج في أماكن مختلفة، وقد قوبلت هذه الفرق بالترحيب الكبير من قبل الجمهور، كما يشتمل مهرجان الفجر على أقسام أخرى مثل قسم الشباب، والتعريف بشعوب العالم الإسلامي والمباحث والمداخلات الجانبية والبحث الحر أيضا

عندما تتجول في مكان علت بعض جوانبه أو أسقفه أو نوافذه بعض قطع الزجاج المعشق والملون، فإن عينيك في الغالب تنتقلان بحركة لا إرادية من لون إلى لون، مبحرة عبر الأشعة المنعكسة ذات الألوان المتناغمة والمنسجمة بعضها مع بعض في عالم من الجمال المتميز برونقه وشفافيته الخلابة.

الزجاج
عالم من الشفافية والإبداع اللامتناهي

إعداد: هبه الغريب



جدارية من الزجاج للفنانة «Sarah Hall»

وإذا ما نظرنا إلى الزجاج من الناحية العلمية، فإننا نجد، من دون الخوض في التفاصيل الدقيقة، أنه يصنع من خلط رمل السيليكون ببعض العناصر المساعدة على الانصهار كحجر الكلس، والبوتاس، والصودا، وصهر الخليط المذكور تحت درجة حرارة تصل إلى ألف وخمسمائة درجة مئوية، مما يؤدي إلى تحطيم البلورة الرملية وتفاعلها مع بقية العناصر لتعطي مزيجا سائلا جاهزا للتشكيل. ومن ثم، بعد الانتهاء من عملية التشكيل، يُسخَّن في أفران خاصة لإكسابه القوة والصلابة.

والزجاج، بعيدا عن المنظور العلمي، يعتبر عالما من الإبداع، ومن خلال الانتقال عبر الصفحات الإلكترونية نجد أن تلك الصفحات تتنقل بنا بين تلك التي تتداول صفات وسمات الزجاج، والتي تتناول مواضيع تصنيع الزجاج ومجالات استخدامه، والبعض الآخر يصف الزجاج كعمل فني، وكيف أن حس الفنان المبدع يمكن أن يجسد لنا أبعادا لا متناهية من الجوانب الفنية للزجاج، مثل أفكار الزجاج المعشق، والرسم على الزجاج، والزجاج الملون. كما أن هناك كثيرا من الصفحات الإلكترونية التي تضم معلومات عامة عن الزجاج، إضافة إلى المجلات المتخصصة في الزجاج، والصفحات الأخرى المسؤولة عن إقامة وادارة المزادات المتعلقة بالتحف والقطع الزجاجية المختلفة، وأخيرا وليس آخرا تلك الصفحات الخاصة بمتاحف الزجاج التي تضم قطعا زجاجية نادرة ترجع إلى عصور سابقة أو أعمال فنية حديثة.

كما تطرقت الكثير من الصفحات الإلكترونية إلى الجانب التاريخي للزجاج، فوفق الرواية المذكورة، ضمن صفحة «متحف كورنينج للزجاج» الإلكترونية، (أحد المتاحف المتخصصة في مجال فن وتاريخ صناعة الزجاج)، اكتشف الزجاج من قبل الفخاريين في بلاد الرافدين، وذلك منذ حوالي ٣٣٠٠ سنة، وقد جرى الاستدلال على هذه المعلومات من خلال الألواح الطينية المنقوشة بالخط المسماري، التي تضمنت توجيهات سرية لأعمال بناء خاصة بفرن خاص للإعداد لصناعة الزجاج، وذلك وفق ما جاء في تلك الرواية.

من جانب آخر، وبعيدا عن النشأة التاريخية للزجاج وماهية مكتشفيه، فهذه المادة على الرغم من بساطتها، فإنها تعبر عن عالم من الشفافية والإبداع اللامتناهي، فهذه الشفافية هي أكثر ما يميز الزجاج.

وعندما انتشر الزجاج نجده قد أصبح يخدم اتجاهات عديدة في المجالات الصناعية والفنية والتجارية، ويظهر ذلك جليا من خلال تعدد المنتجات الزجاجية كالأواني والتحف، بالإضافة إلى كونه عنصرا مهما للغاية في هندسة الديكور الداخلية والخارجية، مثل استخدام الأبواب الزجاجية ذات التصاميم اللامحدودة، والنوافذ ذات الزجاج المعشق والملون، إضافة إلى العديد من القطع المختلفة المنفردة بأعمال الزخرفة، وتشكيل الأسطح الزجاجية. كما أن هناك العديد من التقنيات المستخدمة في مجال التصميم الزجاجي، مثل الزجاج المؤلف بالرصاص، والزجاج الجص، وكذلك الفسيفساء، والرسم على الزجاج بحرق أسطحه، وإعادة تشكيله بالثني الحراري، والزجاج المعماري، لنجد أن هذه الأعمال والتصميمات قد جمعت بين الوظيفة الاستخدامية والوظيفة الجمالية للزجاج.

جولة عبر شبكة الإنترنت

عندما يكون الهدف من هذه الجولة هو التغلغل إلى عالم الزجاج واكتشاف المزيد من الأسرار الخاصة به، أو الاستمتاع بتصاميمه الخلابة، أو حتى شراء قطع زجاجية من خلال التسوق عبر شبكة الإنترنت، فإننا نجد أن هذه الجولة تنتهي بنا إلى مئات الصفحات المتخصصة بمختلف جوانب هذه المادة الفريدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمن أبرز الصفحات التي يمكن التطرق إليها المتاحف الخاصة بالزجاج، التي حصرت اهتمامها وطوعت قاعاتها للزجاج، للتأكيد على أهميته من الناحية الجمالية والعملية والتاريخية.

ولعل من أهم المتاحف التي وجدت لها مواقع على شبكة الإنترنت ما يلي:

١- متحف كورنينج للزجاج

The Corning Museum of Glass

http://www.cmog.org/

يعتبر متحف كورنينج للزجاج من أهم المتاحف التي اهتمت بالزجاج من حيث تاريخه والفن الخاص به وتطوره، والمبتكرات والإبداعات القائمة عليه، حيث يعتبر المتحف بمنزلة بيت لأكبر وأشهر المجموعات الزجاجية في العالم، وتهافت إليه المحترفون والمهتمون والهواة من جميع أنحاء العالم.

وقد أسس هذا المتحف في ١٩٥١، ويقع في مدينة نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية.

٢- متحف هيزي الوطني للزجاج

National Heisey Glass Musem

http://www.heiseymuseum.org/

يمتلك هذا المتحف ويقوم على إدارته مجموعة The Heisey Collecter of Amarica

وقد أسس عام ١٩٧٤، ويقع المتحف في مدينة أوهايو في الولايات المتحدة الأمريكية، ويحتوي المتحف على أكثر من ٤٥٠٠ قطعة زجاجية يرجع عهدها إلى الفترة من ١٨٩٦ حتى ١٩٥٧.

٣- متحف الزجاج

Glass Museum

http://www.glassmuseum.org.uk/

أسس هذا المتحف في عام ١٩٨٠ في المملكة المتحدة، ويهتم هذا المتحف بشكل أساسي بالتطور التاريخي للزجاج، وقد استطاع بناء شهرة عريقة في مجاله ليصبح بذلك من أهم متاحف الزجاج في العالم. ويضم مجموعة رائعة من المقتنيات الزجاجية البريطانية، تعود إلى العهد الفكتوري في القرن الثامن عشر، وتتنوع هذه المعروضات بين الفازات والمنحوتات الزجاجية المتميزة، كما يضم المتحف قاعات دائمة وأخرى مؤقتة خاصة بالاحتفال بفن صناعة الزجاج، ويقدم المتحف ضمن خدماته، عروضا حية للمراحل الخاصة بعملية النفخ الزجاجي.

أما فيما يتعلق بنشأة وتطور فن صناعة الزجاج، والتطورات التاريخية التي مر بها، فيمكن الرجوع إلى مواقع المتاحف التي اهتمت بهذا المجال، إضافة إلى المواقع الأخرى التي تعتبر أكثر تخصصا، حيث تقدم المعلومات عبر تسلسل تاريخي محدد وواضح يسهل على المتصفح الوصول إلى هذه المعلومات، ومن هذه المواقع:

http://cornucopia-of-colors.com/history.html

ويتميز هذا الموقع، بالإضافة إلى ما سبق، بأنه ربط أكثر من موقع على شبكة الإنترنت في سياق شرحه للمرحلة التاريخية الخاصة بالزجاج. أما الموقع:

http://gom.mse.iastate.edu/Complete/NonFrames/History.htm

فقد تضمن بحثا مفصلا عن نشأة وتطور الزجاج وصناعته، والتطورات التي مر بها عبر السنوات.

أما فيما يتعلق بالأعمال الفنية الزجاجية، فهناك المئات من المواقع التي تهتم بالأعمال الفنية الزجاجية، والكثير منها يقدم المعارض والفنانين والمحترفين في هذا المجال، وفيما يلي بعض هذه المواقع التي يمكن التجول فيها واكتشاف روعة الأعمال الزجاجية المعروضة من خلالها.

http://www.artglass1.com/
http://www.glassartcanada.ca/
http://www.jonesboroughartglass.com/
http://www.davisartglass.com/
http://www.artgalleryoffinecraft.com/
http://www.visionsgallery.com/

ونظرا إلى انتشار فن صناعة الزجاج وتشكيله، ظهرت إصدارات متخصصة في هذا المجال، مثال النشرة الفصلية «Common ground glass» الدليل الخاص بالزجاج الذي يخدم المهتمين والهواة والمحترفين، ويصدر عن مؤسسة غير ربحية تهتم بالأعمال الفنية.

وتوجد هذه النشرة على الموقع:

http://www.igga.org

وفي مجال تعلم تشكيل الزجاج وصناعته، هناك الكثير من الدورات التدريبية التي تقدم على أيدي فنانين ومحترفين مهرة، يمكن الوصول إلى العديد منها عن طريق شبكة الإنترنت، مثال على ذلك «مدرسة كامبج» على العنوان:

http://bostonglass.home.mindspring.com/

وهناك العديد من المواقع الخاصة بمعاهد ومدارس متخصصة في تقديم دورات تدريبية في كل ما يتعلق بتعليم صناعة الزجاج، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

http://www.sheridanc.on.ca/academic/arts/craftsdesign/glass/
http://uiah.fi/kll/index.html
http://www.diabloglassandmetal.com/
http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/Glass/
http://scitsc.wlv.ac.uk/prospectus/Text/50c1.html

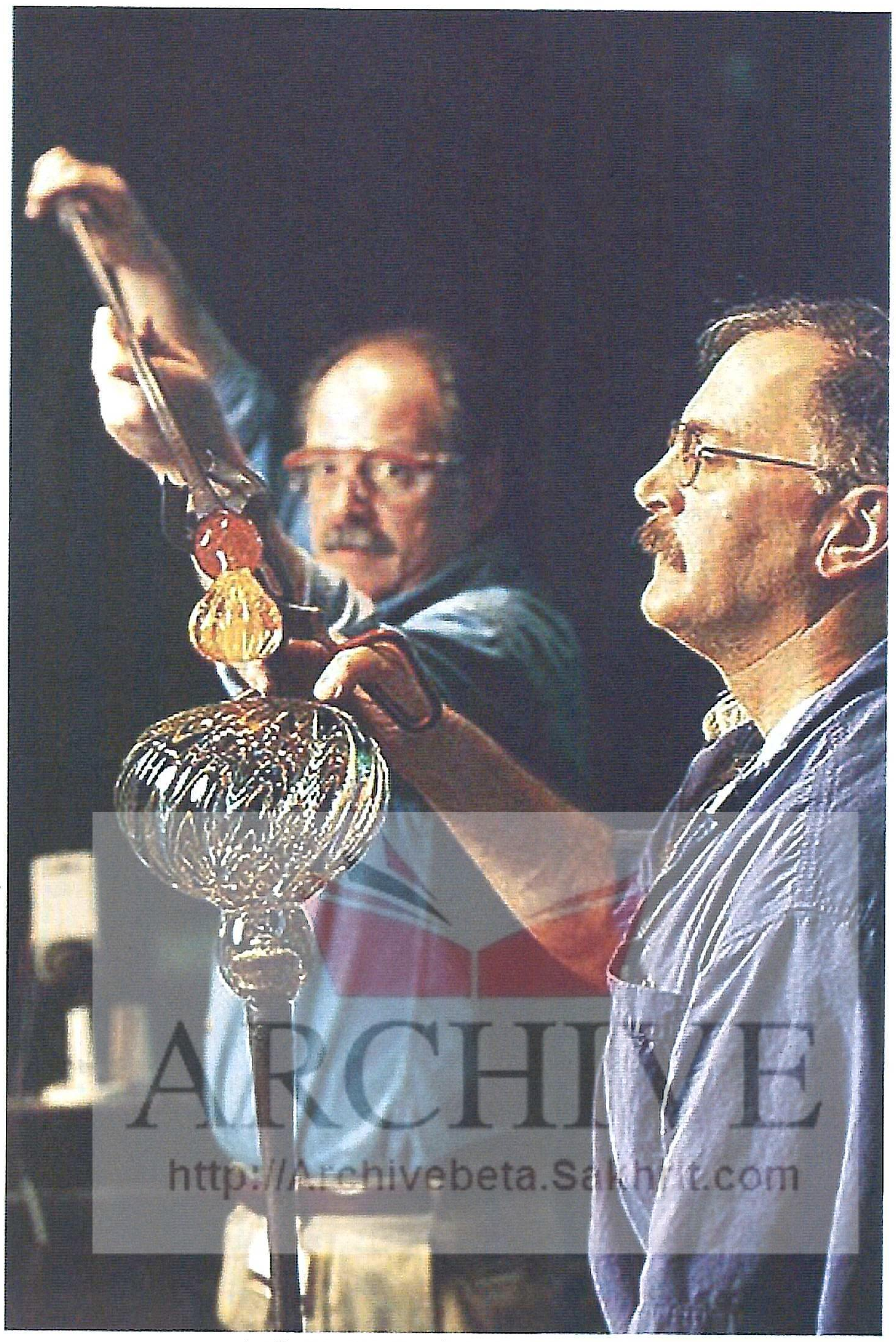
بالإضافة إلى ما سبق، هناك بعض المواقع التي تقدم معلومات عامة وشاملة عن الزجاج، والتي تعتبر مرجعا متخصصا مهما في مجال الزجاج، نذكر على سبيل المثال موقع:

http://www.glassencyclopedia.com

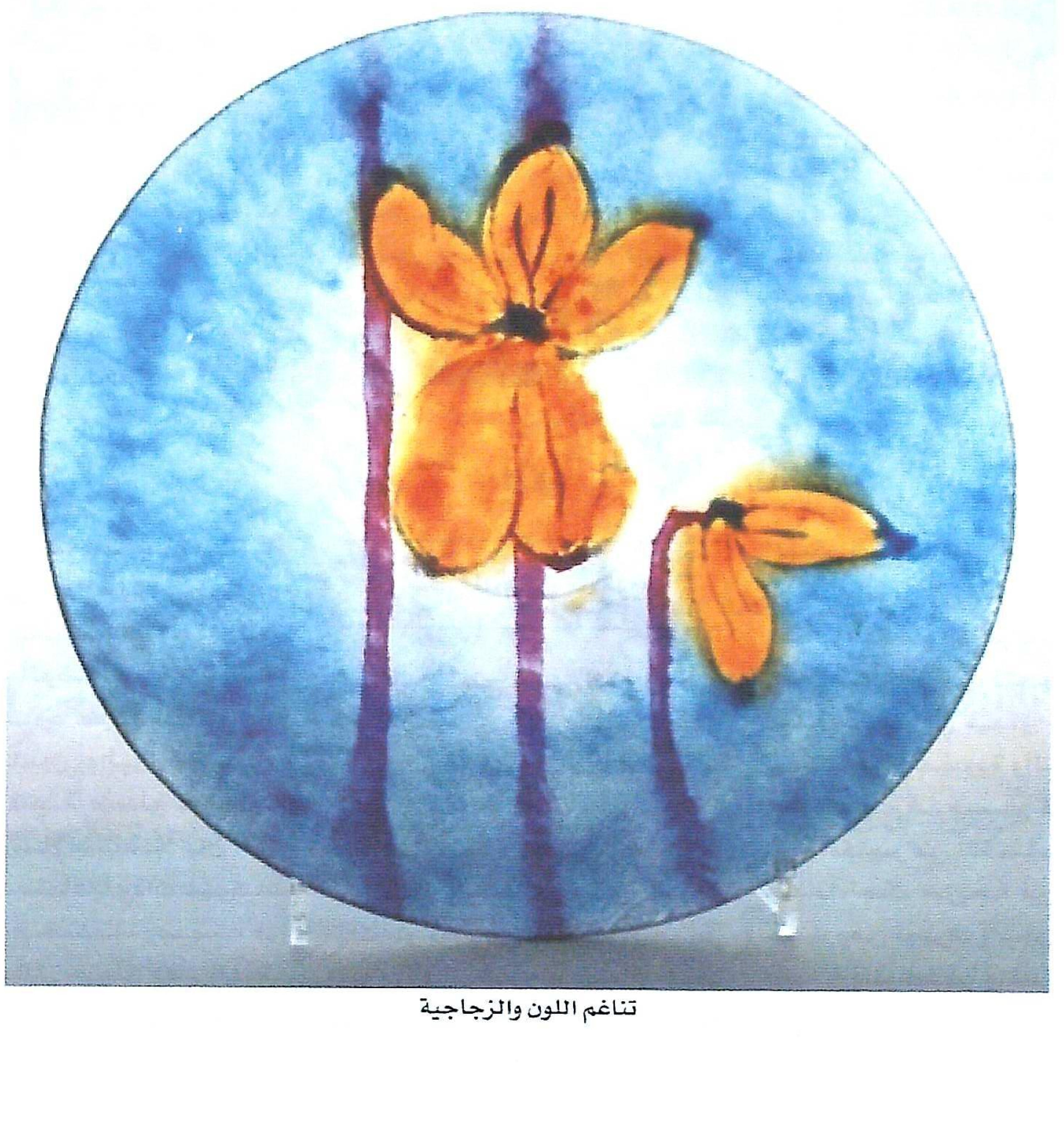
الذي يعتبر بمنزلة الموسوعة الخاصة بكل ما يتعلق بالزجاج

http://www.bsmgp.org.uk/
http://www.glass-time.com
http://eapglass.hypermart.net/

ولنلاحظ في ختام هذه الأسطر أن عالم الزجاج غير محدود بإطار أو فكر معين، حيث يأتي التطور العلمي الحديث ليفسح المجال لاكتشاف المزيد من أبعاد هذه المادة المميزة، وكيفية تطويع خواصها وفق التقنية الحديثة لتكون مادة متاحة في يد المبدعين من فناني هذا العصر لتقديم أفكار وأعمال متجددة كل يوم، كما نلاحظ وفرة المعلومات والمواقع التي لا يمكن حصرها جميعا، التي تخدم فن صناعة الزجاج وكل ما يرغب الباحث في معرفته في هذا المجال، ويبقى رونق الزجاج على الرغم من عمره الطويل



عرض حي لتشكيل الزجاج في «متحف كورنينج للزجاج»



تناغم اللون والزجاجية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بسام كوسا في تراب الغرباء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضوره في أي عمل سينمائي أو تلفزيوني سوري، ضمان لنجاح هذا العمل وانتشاره فنيا وجماهيريا... كيف لا وهو الممثل الأبرز في ساحة الدراما السورية اليوم، وصاحب الاختيارات الناضجة، والأداء التعبيري المفعم بالحساسية، والأكثر حرصا على تنويع أدواره والبحث بعناية عن تلك الأدوار والأعمال، التي تتناول موضوعات اجتماعية ذات علاقة وشيجة بهموم الناس ومتاعب حياتهم اليومية، إنه الفنان بسام كوسا صاحب الخبرة الكبيرة والحضور الطاغي على شاشة التلفزيون.

بسام كوسا قوة الموهبة ومصداقية الأداء

لم يتخرج بسام كوسا من المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، كما هي حال أغلب الممثلين السوريين. درس النحت في كلية الفنون الجميلة، واحتفظ بحبه لفن التمثيل كهواية مارسها من خلال المسرح الجامعي سنوات طويلة، أوصلته بعدها إلى الشاشة الصغيرة، التي قدم لها عددا كبيرا من الأدوار المميزة مثلما فعل في السينما التي قام ببطولة عدد من أفلامها المهمة ولفت انتباه النقاد والمشاهدين بأدائه وقوة حضوره، وجاذبية تفاعله مع الدور الذي يمثله. في الوقت نفسه الذي قام فيه بتجارب سينمائية أخرج خلالها فيلمين روائيين قصيرين.

رحلة فنية طويلة قطعها بسام كوسا، متنقلا بين أدوار متباينة، اجتماعيا وذات سلوكيات أخلاقية مختلفة، وضعته في صف إيجابي حينا، وفي الصف السلبي حينا آخر، فيما هو في

راسم المدهون - سوريا

الحالتين يمنح الدور الذي يلعبه مصداقية تنجح في اقناع المشاهد وفي دفعه إلى التعاطف مع الشخصية الإيجابية، أو النفور من الشخصية السلبية.

أهم أدواره، السينمائية، دون شك هو دوره في فيلم «نسيم الروح» للمخرج عبداللطيف عبدالحميد، حيث قدم في هذا الفيلم دور العاشق الحالم لحبيبة تضطر إلى الزواج من رجل آخر هدد بالانتحار إذا لم تتزوج به في إطار شبه فانتازي، تتحرك خلاله الشخصية في سياق رومانسي يبحث عن العفوية والنقاء. في هذا الفيلم قدم بسام كوسا أداء فيه الكثير من الحساسية وكان جذابا، جاء مزيجا من الجدية حينا، ومن تصرف الرجل الخيالي المفعم بالعاطفة والمسكون بحب الناس كلهم حينا آخر. دور جذب تعاطف المشاهدين إلى الحدود القصوى خصوصا لجهة اتكائه على فكرة بحث الحياة الاجتماعية البسيطة على الشاشة، بما هو نقيض للعلاقات الاجتماعية الراهنة، بتعقيداتها، وضعف الروابط بين البشر فيها.

في العام ذاته قدم بسام كوسا دورا مهما آخر للسينما، هو دور الإصلاحي النهضوي البارز عبدالرحمن الكواكبي في فيلم «تراب الغرباء» للمخرج سمير

ذكري. شخصية تاريخية معروفة وضعته في إطار فني مختلف تماما، وتطلبت منه أداء مختلفا أثار إعجاب النقاد والمشاهدين على حد سواء. أما في «المتبقي» الذي أخرجه الإيراني سيف الله داد عن رواية «عائد إلى حيفا» للروائي الفلسطيني الراحل غسان كنفاني، فقد لعب دور المهاجر اليهودي، فنجح في إقناعنا بهذه الشخصية التي اعتدنا أن يقدمها الممثلون العرب في صورة كاريكاتورية، في حين رأينا بسام كوسا في هذا الدور بالذات يؤكد مصداقية الأداء، وأهمية إيصال ملامح الشخصية ومضمونها على حد سواء.

وعلى الرغم من حضوره القليل في السينما السورية، المحدودة الإنتاج والانتشار، إلا أن بسام كوسا وجد فضاءه الأهم وانتشاره الأكبر عبر الشاشة الصغيرة، ومن خلال سلسلة طويلة من الأعمال التلفزيونية التي قدمها خلال العقدين الماضيين، والتي حققت له رصيدا كبيرا جعلته في مقدمة الصفوف، فاختارته الاستفتاءات ممثلا أول أكثر من مرة، فيما حققت الأعمال التلفزيونية التي مثل فيها متابعات جماهيرية كثيفة، وإن ظلت في هذه المسيرة التلفزيونية الطويلة محطات محدودة، يمكن أن نقول إنها كانت الأهم والأبرز، في حياته الفنية كلها. ففي الجزء الأول من مسلسل «خان الحرير» لعب بسام كوسا دور الشاب المتحمس للوحدة مع مصر بأي ثمن ومن دون تمحيص أو اشتراطات، وهي شخصية تعبر عن قطاعات جماهيرية واسعة حملت الموقف ذاته في تلك الأيام. وعن هذا الدور المتميز يقول بسام كوسا: «أعتبر هذا العمل تجربة مهمة جدا لي لعدة أسباب، أولها أن النص مهم للغاية، ومتماسك، وعندما قرأناه أحببناه وهذا شرط ضروري للعمل، ومن الصعب أن يتوافر دائما. ثانيا كانت فرصة للعمل مع مخرج مثقف لا يستعبد الممثلين، ولا يستخدمهم كبيادق لعبة الشطرنج، بل يبني معهم حوارا حياتيا وفلسفيا ليصلوا معا إلى نتيجة مهمة للعمل». تجربة: خان الحرير كانت لافتة في نجاحها، إذ اعتبرها النقاد المحطة الأبرز في مسيرة الدراما التلفزيونية السورية، ووصفوها بأنها التجربة الفاصلة في معركة الصراع حول فنية الصورة وجمالياتها، والتي احتدمت مع ظهور تيار الشكلانية في الدراما التلفزيونية السورية، والتي جاء خان الحرير ليحسمها لمصلحة

من فيلم «ليالي ابن آوى»

التيار الفني الواقعي، الأمر الذي أعطى لهذا المسلسل أهميته، ومنح أبطاله من الممثلين حضورا أكبر في الساحة الفنية، رأيناه يتنامى بعد ذلك في عدد كبير من المسلسلات اللاحقة.

وعلى الرغم من نجاح بسام كوسا في كل الأعمال التلفزيونية التي شارك فيها، والتي أعطته جماهيرية كبرى، إلا أن حضوره الأبرز جاء خلال عروض شهر رمضان الفائت، حيث رأيناه حاضرا بقوة في ثلاثة من أهم الأعمال المعروضة «بقعة ضوء، أبناء القهر، والفصول الأربعة». في «بقعة ضوء» إعداد أيمن رضا وباسم ياخور واخراج الليث حجو، قدم بسام كوسا عددا كبيرا من الأدوار في المسلسل المبني أصلا على مجموعة كبيرة من اللوحات التمثيلية التي تعالج في أسلوب كوميدي أهم السلبيات الاجتماعية والسياسية في المجتمع. وقد لاحظ مشاهد المسلسل أن هذا النجم المتميز لعب أدوارا لم تكن تحمل بالضرورة ملامح دور البطولة بالمعنى التقليدي المعروف، بل كانت أدوارا ذات وقع مهم في نفوس المشاهدين بغض النظر عن حجمها. وقد فوجئ المشاهدون كثيرا بهذا الأداء الكوميدي المقنع من نجم اعتادوا مشاهدته في أدوار جادة، وهي تجربة مغايرة لمسيرة بسام كوسا لفتت انتباه الجميع واهتمامهم. أما في «أبناء القهر» تأليف هاني السعدي وإخراج مروان بركات. فقد لعب كوسا دور الأب الذي ينحاز إلى عواطفه الخاصة في صورة أنانية حين يقع في حب فتاة شابة، فيطلق زوجته ليتزوج بها، لتبدأ بعد ذلك مأساة عائلته بانحراف ابنه الشاب، وسلوكه طريق الجريمة وصولا إلى الموت مقتولا في صراع دموي مع رفاق السوء، في «أبناء القهر» يقنعنا بسام كوسا بدور الأب الذي جاوز الخمسين من العمر، والباحث عن حياته من جديد، ويقنعنا أكثر ما يكون بالخط السلبي من هذه الشخصية المأسورة أصلا لعواطف عابرة ومزيفة، وقد تجلت براعته التعبيرية، خصوصا في الحلقة الأخيرة التي رأيناه خلالها يعبر بملامحه وصمته عن فجيعة أثرت في المشاهدين ونالت إعجابهم.

دور خاص آخر لعبه بسام كوسا في رمضان الفائت بجاذبية شديدة وهو دوره في «الفصول الأربعة» مع المخرج حاتم علي وهي حلقات «منفصلة» - متصلة سبق أن شاهدنا جزءا منها قبل سنوات ثلاث، في الفصول الأربعة يلعب بسام كوسا دور نجيب الموظف في الأرصاد الجوية محدود الدخل، الذي يعيش إحساسا عميقا بالغيرة والحساسية من عديله المليونير مالك سليم صبري، عمل «اجتماعي» معاصر، تناول قضاياه بأسلوب كوميدي خفيف، وتابعه المشاهدون بشغف جعله واحدا من أكثر مسلسلات رمضان نجاحا.

الدور الأبرز الذي لعبه بسام كوسا في التلفزيون هو من دون شك دوره في مسلسل «سيرة آل الجلالي» الذي كتبه خالد خليفة وأخرجه هيثم حقي في سيرة آل الجلالي، لعب دور زاهر التاجر المتوسط الخبيث وصاحب المؤامرات الدائمة لدحر زملائه من التجار الكبار على أمل الصعود في سلم التجارة والسيطرة على السوق. زاهر في سيرة آل الجلالي شخصية مركبة تجمع إلى جانب الجشع للمال المواصفات الأخلاقية الفاسدة خصوصا استغلاله ثروته لعقد زيجات شكلية، وممارسته حياة شبه سرية هي على النقيض تماما من صورته العلنية التي يحرص أن يبدو من خلالها في السوق. بسام كوسا لعب هذا الدور بانتباه شديد إلى ما في هذه الشخصية من تفاصيل صغيرة سواء في صبغ شعره باللون الأحمر، أو حتى في حركاته وطريقة كلامه التي جاءت أقرب ما يكون إلى ملامح تاجر يحمل مثل هذه المواصفات. وقد ساعد الإخراج المتميز لهيثم حقي في وضع موهبة هذا الممثل الكبير في فضائها الحقيقي، فرأيناه يتفوق على نفسه ويحقق حضورا جعل دوره يقفز ليكون دور البطولة، على الرغم من أنه لم يكن كذلك في سياق سردية أحداث المسلسل ووقائعه، هذه المسألة - مسألة الدور وحجمه - لا تبدو أساسية في ذهن بسام كوسا الذي يبحث باستمرار عن نوعية العمل أولا وعن طبيعة دوره ثانيا، حيث رأيناه في أكثر من عمل سينمائي وتلفزيوني يلعب دورا ثانويا يحقق من خلاله حضورا لافتا (فيلم المتبقي في السينما ومسلسل خان الحرير في التلفزيون)، بل إن بسام كوسا صور مشهدا واحدا لعب فيه دور كومبارس في فيلم المخرج عبداللطيف عبدالحميد «صعود المطر» لأنه كما يقول، أراد ان يضرب للممثلين الجدد مثلا في التواضع وعدم الانسياق وراء بريق الشهرة والنجومية التي حققها كوسا، وصار من حقه أن يوظفها في المكان الصحيح والدور المناسب.

استفتاء هذا العام بين مشاهدي التلفزيون في سوريا منحه المكان الأول بين الممثلين السوريين، وحتى النجم المصري نور الشريف تحدث عن موهبته وحضورد ووصفه بأنه ممثل عالمي وليس سوريا أو عربيا فحسب.

بسام كوسا نجم السينما والتلفزيون في سوريا، ممثل يحترف البحث عن المهم والضروري من الأدوار. إنه الممثل الذي لا يخدعه بريق النجومية، ولا يتوقف عند نجاح ما مهما كان هذا النجاح وحجمه، بل هو يراجع حساباته باستمرار لينطلق في دور جديد، بتواضع الموهوبين وثقة المبدعين ◆

"احتفظ بحبه لفن التمثيل كهواية مارسها من خلال المسرح الجامعي أوصلته بعدها إلى الشاشة الصغيرة، حيث لفت انتباه النقاد والمشاهدين بأدائه وقوة حضوره وجاذبية تفاعله مع الدور"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من خلال المسلسل السوري «حنين»، يعود المخرج باسل الخطيب ليدخل إلى عمق التجارب الإنسانية ليطرحها كجزء من التجارب البشرية العامة، مؤكدا كل المشكلات التي يواجهها الناس على اختلاف مراحل حياتهم، فيقدم من خلاله كماً من المشاعر التي راكمتها الحياة عنده، خصوصا بعد انقطاع عن الكتابة لفترة طويلة نسبيا، خلال هذا الانقطاع مرّت الكثير من الشخصيات التي تركت بصماتها واضحة أمامه، والعديد من التجارب التي استحقت التطرق إليها بشكل أو بآخر لأنها تنتمي إلى الحياة العامة بكل تفاصيلها.

نص وإخراج باسل الخطيب

«حنين» إلى عمق التجارب الإنسانية

ميس خالد العثمان - الكويت

سوزان نجم الدين

عباس النوري

أيمن زيدان

كتب القصة باسل الخطيب بالاشتراك مع ديانا جبور، والبطولة في المسلسل لأيمن زيدان، وتشاركه سوزان نجم الدين أيضا بعد انقطاع بين النجمين استمر ثماني سنوات، فبطل العمل أحمد (أيمن زيدان) الذي يلعب دور المخرج المسرحي الشهير، والذي يحيا وسط صراعات عائلية غريبة ذات أبعاد قديمة إلى الدرجة التي لا يجمعه مع أسرته سوى حادث وفاة والده المريض، الأمر الذي جعله يعاود الالتفات إلى والدته وإلى مريم (صباح الجزائري) التي تعمل مدرسة، والتي نشأت لدى عائلة أحمد - بعد أن احتضنتها الأسرة لتربيتها - بينما تلعب سوزان نجم الدين في هذا المسلسل شخصية فنانة مرهفة ومتمردة على التخلف والتقاليد، وتظهر متألمة دائما على رغم تمردها وصلابتها، لذا فقد لامست بمشاعرها المخرج المسرحي المشهور، وتنشأ بينهما علاقة حب رومانسية.

الحكاية تدور في صلبها حول علاقة بين صديقين خاضا حربا سويا ونجوا من الحرب وعادا ليمارسا حياتهما، وحاولا أن تكون هذه الحياة الجديدة طبيعية فأخذ كل منهما طريقه، غير أن صدمات الحياة الأقسى من الحرب ذاتها جعلتهما يحنّان إلى اللحظات الجميلة والصادقة، علاقاتهما مع شخصيات العمل تؤدي بهما إلى نهايات تكاد تكون سوداء منتهية بخيبات وصدمات.

ويُظهر المسلسل الأثر السلبي للحروب بعد أن يفقد الصديق ذراعه فيسبب عجزه عن العمل، وبالتالي بطالته وعجزه عن توفير حياة مرفهة لأبنائه وزوجته الذين ينشأون في بيئة غير سليمة... لدى هذه الشخصية - بلال - (عباس النوري)، هدف إلى أن يكتب رواية حول الحرب، إلا أنه يكتشف أنه عاجز عن تدوين أي شيء لأن الحرب كانت لا تزال مستمرة بداخله أو حوله... ربما... الأفكار في «حنين»، قدمت بشكل صريح من دون مواربة، لكن معظم اللقطات اعتمدت على الرمزية، والإخراج كان متحركا غير ثابت بعيدا عن الركود الذي

> "الموسيقى في "حنين" جاءت رومانسية، هادئة، متسقة مع الحدث ومع سرعته ونقلاته، بل حتى مع مشاعر الأبطال والنجوم وحركات أيديهم ورؤوسهم وإغماضة أجفانهم"

حرك الحدث، التوازي في الإخراج كان أشد وضوحا في لقطة إجهاض «لمى» الذي جاءت لقطاته متوازية من نواح ثلاث: إحساس الأم بها، وانقباض الأب الذي اتصل مستفسرا عن «لمى» التي تعرضت لضرب مبرح من زوجها فسبب اجهاضها.

اعتمد باسل على اللقطات المقربة أكثر في التصوير، تلك اللقطات التي تشبع المتلقي أكثر فتشعره بأهمية الحوار، كما اعتمد في المشاهد التأسيسية على اللقطات الواسعة والقصيرة التي لا تبعث على الملل إن كان الحوار طويلا بعض الشيء، وكان اعتماده على حركة الكاميرا لاستكمال ما يرغب في ايصاله للمشاهد، إضافة إلى ما يحمل الحوار بين طياته من معلومات، خلال اللقطات قد يجد المشاهد نفسه كأنه يطوف بين فصول الرواية/ التلفزيونية المتقنة النقلات بين الصفحات/ المشاهد بسلاسة تشد المتابع منذ الدقائق الأولى للمسلسل.

لا أدري إن كانت تلك القرية الرائعة الخضرة تقع في سوريا أو لبنان أو حتى في دول أوروبا، لكن اختيار ذلك المكان «الجنة»، ساهم في دعم الأجواء الرومانسية التي غلفت معظم المشاهد في المسلسل، في تلك القرية اعتمد باسل الخطيب على «جمال» اللقطات: الاخضرار النضر والزروع وحطب الأشجار المقطع كخلفيات لوقوف الممثلين على تلك المساحات الخضراء، لكنه قد وفق في اختيار المكان/ الطبيعة أيا كان مكانه.

الزمن في «حنين» يكاد يكون مغيبا بعض الشيء، الأمر الذي لا شك أنه ترك مساحة من الحرية ليتحرك في الأحداث من دون قيود الزمن الواضح، لذا تطرّق إلى الحرب كنقطة ارتكاز، ولا بد من زمن محدد للحرب بكل تأكيد... وبالنظر إلى الديكورات- التي غالبا ما تعطي قدرا من المعلومات حول زمن القصة المعيشة - فإن الأثاث الكلاسيكي كان غالبا على معظم البيوت على رغم اختلاف المستويات المادية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للشخصيات، لكنه بقي ذا طراز كلاسيكي أو كلاسيكي/ حديث.

من الواضح أن المخرج ركز على شخصيات الممثلين كـ Charectors أي الشخصية كما هي، فنرى انهم ارتدوا اللون الأسود في معظم المشاهد، ولم يركز على الملابس (أيا كان ايحاؤها) مع استخدام بسيط/ لكن مؤثر للماكياج الذي كان موحيا بعض الشيء... «لمى» ارتدت الأحمر للإيحاء بالغريزة الجنسية حتى أن ماكياجها الأحمر وحلق الأذن حملا اللون ذاته، على عكس غيرها من الممثلات اللاتي غلب عليهن السواد عدا لقطة - إلهام - (سوزان نجم الدين) حيثما رافقت - أحمد - (أيمن زيدان) بعد زواجهما فارتدت ألوانا زاهية كان الأزرق والوردي من بينهما، ثم توالت الألوان الزاهية في ملابسها هي فقط من دون باقي الممثلات.

وبالنظر إلى الإضاءة في المسلسل، فإنها بهدوئها وتعبيريتها الرومانسية بعثت وعززت من أحداث القصة المليئة بالتجارب الإنسانية، سواء المفرحة أو المحزنة، ذلك التضاد الرائع في الإضاءة خصوصا التي حملتها اللقطات الواسعة والتي جرى تصويرها مساء، خلال ما يسميه السينمائيون الـ magic hour، فبدا اللون الأزرق النيلي في السماء متناغما مع اصفرار ألوان الإضاءة الخارجية، تصوير تلك المشاهد وغيرها بعث إشباعا جميلا لدى المشاهد زاد من تأثير الحدث والقصة ككل.

"الزمن في "حنين" يكاد يكون مغيبا بعض الشيء، الأمر الذي ترك مساحة من الحرية للتحرك في الأحداث دون قيود الزمن الواضح، فكانت الحرب نقطة ارتكاز تنطلق منها كل الأحداث الأخرى"

القصة كحدث متسلسل يكاد يكون غير متوقع، يجنح بنا إلى مفاجآت عديدة، يبقى تحرك سياق القصة/ الرواية، فينقلنا من حدث إلى آخر بالسلاسة ذاتها التي نقرأ بها رواية/ ممتعة وجذابة، على الرغم من ان الأحداث «عادية» لكونها تمر على معظم الناس في حياتهم، بل قد تمر بهم أحداث أشد إيلاما او أكثر فرحا عما عرضه باسل الخطيب في «حنين»، لكن يبقى لتسلسل الأحداث في القصة نكهة خاصة من دنيا المفاجآت التي أذهلتنا بروعتها.

السيناريو والحوار في مجمله كانا دالّين ومؤثرين، استطاع من خلالهما المشاهد أن يصل إلى كل أفكار المخرج/ المؤلف، بل وحتى إلى ما أراد الممثلون نقله إلينا...

كان الحوار مختصرا من دون تطويل ومن دون تكرار، فلم يترك لحظة للمشاهد ليسهو بعيدا عما يقال خلال المشهد مهما كانت بساطته، تلك البساطة التي لم تقلل من جماله، بل كشفت من المشاعر الإنسانية.

لقد جاء اختيار الممثلين كافة بشكل موفق، خصوصا أن نجوم العمل متمازجون ومنسجمون (سابقا) في التمثيل تحديدا، بعدما اشترك أيمن زيدان وسوزان نجم الدين في «نهاية رجل شجاع»، وأبدعا كثنائي متميز، آنذاك، فإنهما هنا حتما أثارا الكثير من التعاطف والالتصاق بهما من قبل المشاهد في «حنين»، وفي علاقتهما الرومانسية، وإن كانت بعض المشكلات تصيب حياتهما بالعطب أحيانا!

وبالنظر إلى باقي النجوم، فقد شكلوا حلقات مترابطة في الأداء فيما بينهم، الأمر الذي رسخ تميزهم الذي بناه إبداعهم في أعمال سابقة ودعمه وجودهم في «حنين»، في هذا العمل المتميز جاء اختيار كل في دوره متسقا مع سير العمل وسير الأحداث وأنماط الشخصيات، بل حتى أن الملامح تكاد تكون أكثر تأثيرا في معظم المشاهد.

لقد عودتنا الدراما السورية، وخصوصا في الآونة الأخيرة، على التميز والانفراد بالموسيقى التصويرية الخاصة بالعمل ذاته... بدءا من مسلسلات الفانتازيا التاريخية حتى دراما التلفزيون الأخيرة، التي شهدت صدى واسع الانتشار في كل الدول العربية، وبخاصة في منطقة الخليج التي اعتادت الدراما المصرية لفترة طويلة. المشاهد الخليجي أصبح الآن أكثر انجذابا للدراما السورية أكثر من سواها... وقد يعود هذا الأمر إلى الجهود المضاعفة التي تبذل من أجل تميز تلك الأعمال الدرامية - على المستوى العربي - ومنها تأليف موسيقى خاصة بالمسلسل لتكون للدراما روحا متفردة لا شبيه لها، أبدا.

الموسيقى في «حنين» جاءت رومانسية، هادئة، متسقة مع الحدث ومع سرعته ونقلاته، بل حتى مع مشاعر الأبطال والنجوم وحركات أيديهم ورؤوسهم وإغماضة أجفانهم... حتى أن أغنية المقدمة هي ما يلفت الانتباه إلى المسلسل، كلمات وأداء، وقد جاءت في مجملها متناسبة مع حركة الكاميرا واللقطات على اختلافها والتي ركز في معظمها على لقطات المشاعر، على اليدين والعينين والملامح.

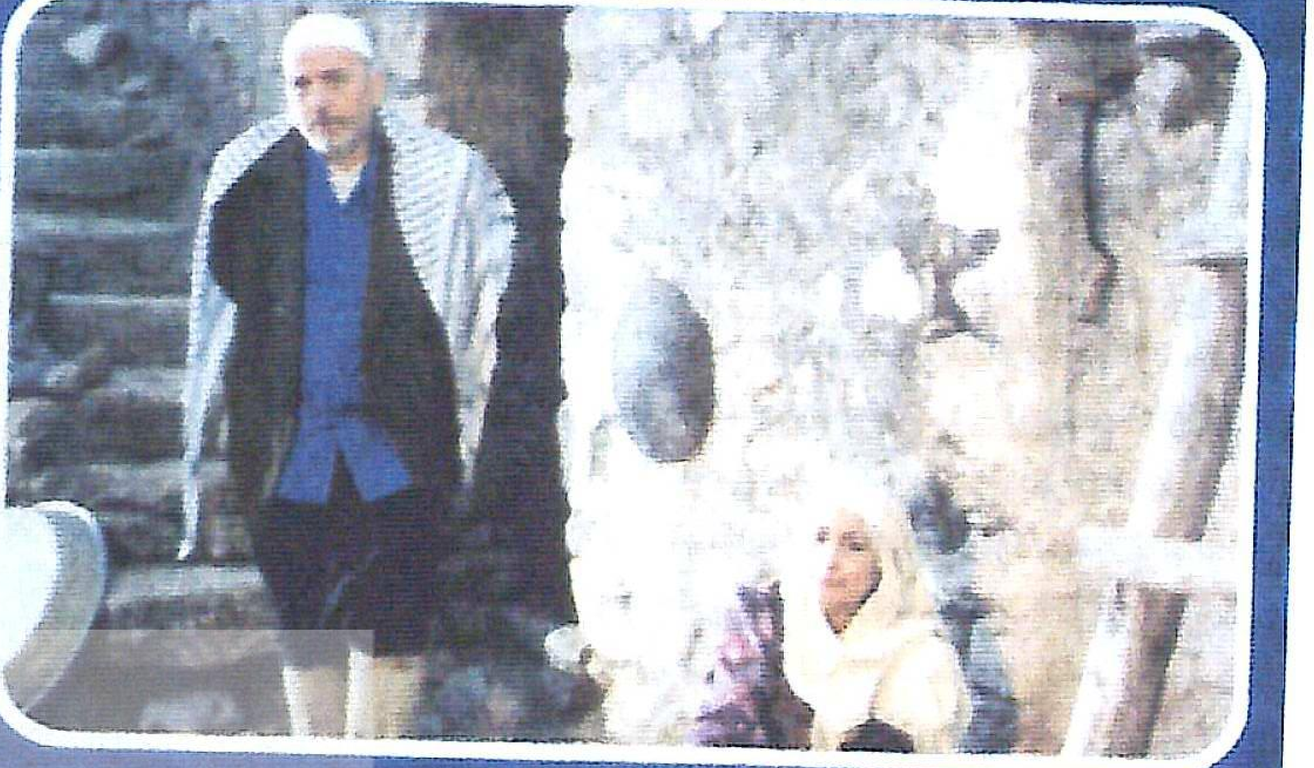
بقي أن نقول إن «حنين» لباسل الخطيب، أثار بداخلنا الحنين فعلا إلى دراما الرومانسية التي أصبحت بعيدة عن شاشاتنا العربية للأسف.

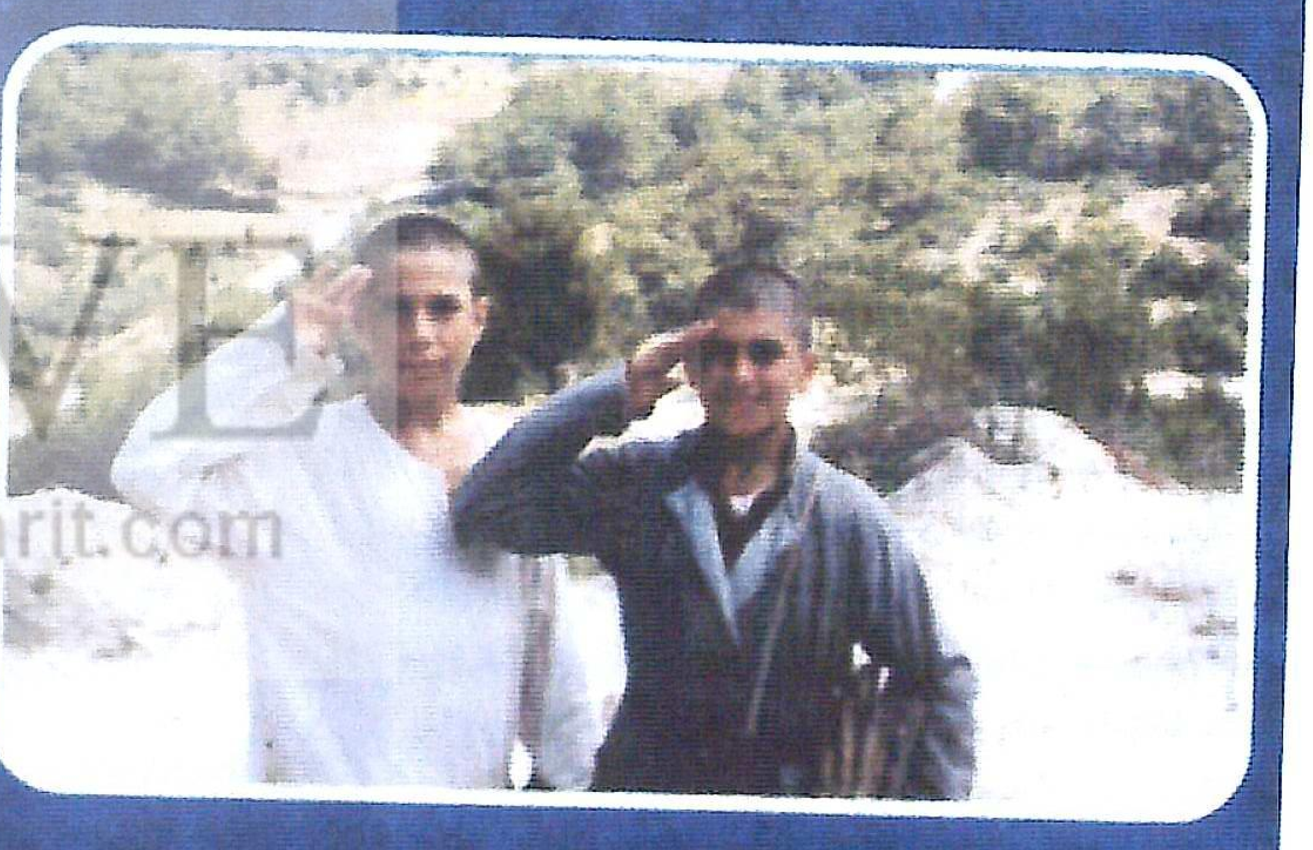
الجدير بالذكر أن يعرف القارئ أن المخرج باسل الخطيب يعكف حاليا على تصوير مسلسل «أنشودة المطر»، من تأليف إلياس الحاج ومن بطولة أسعد فضة وآخرين ◆

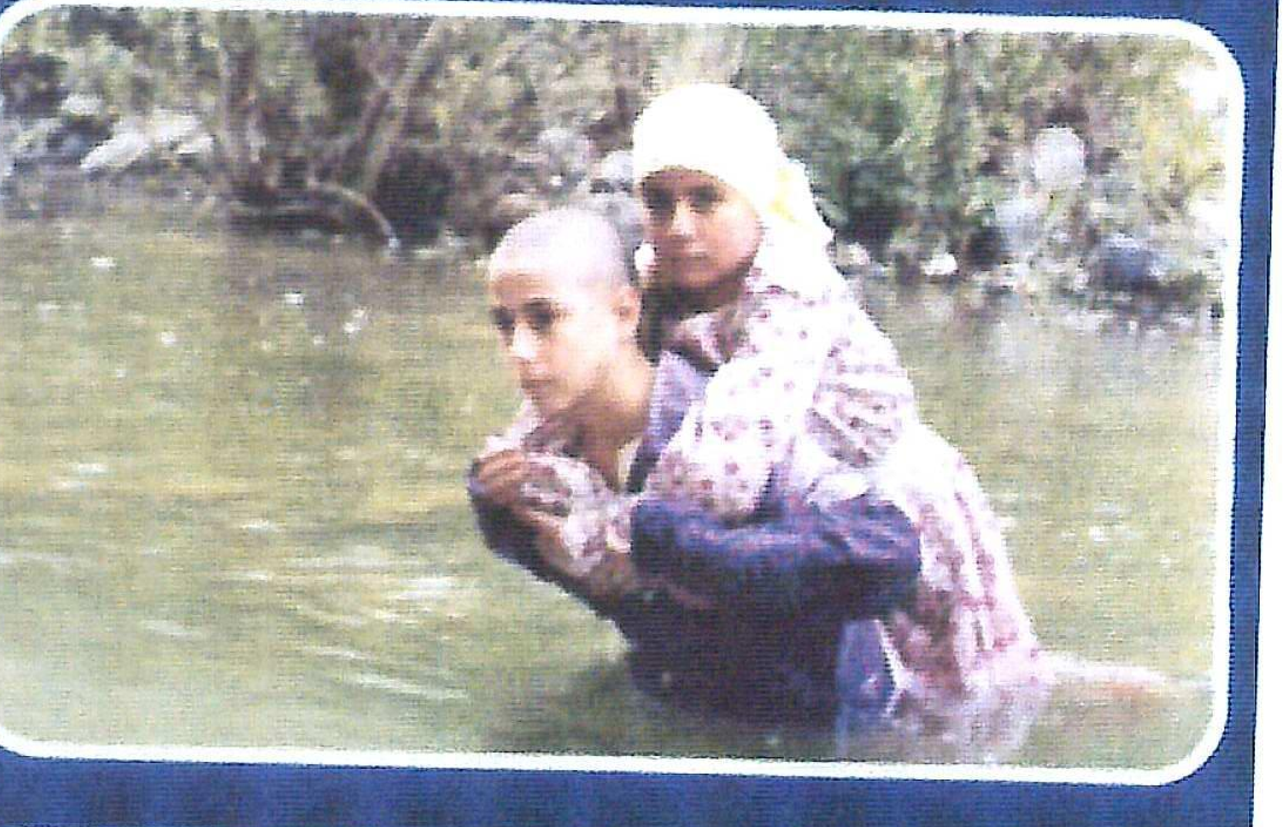
كاتب النص والمخرج باسل الخطيب

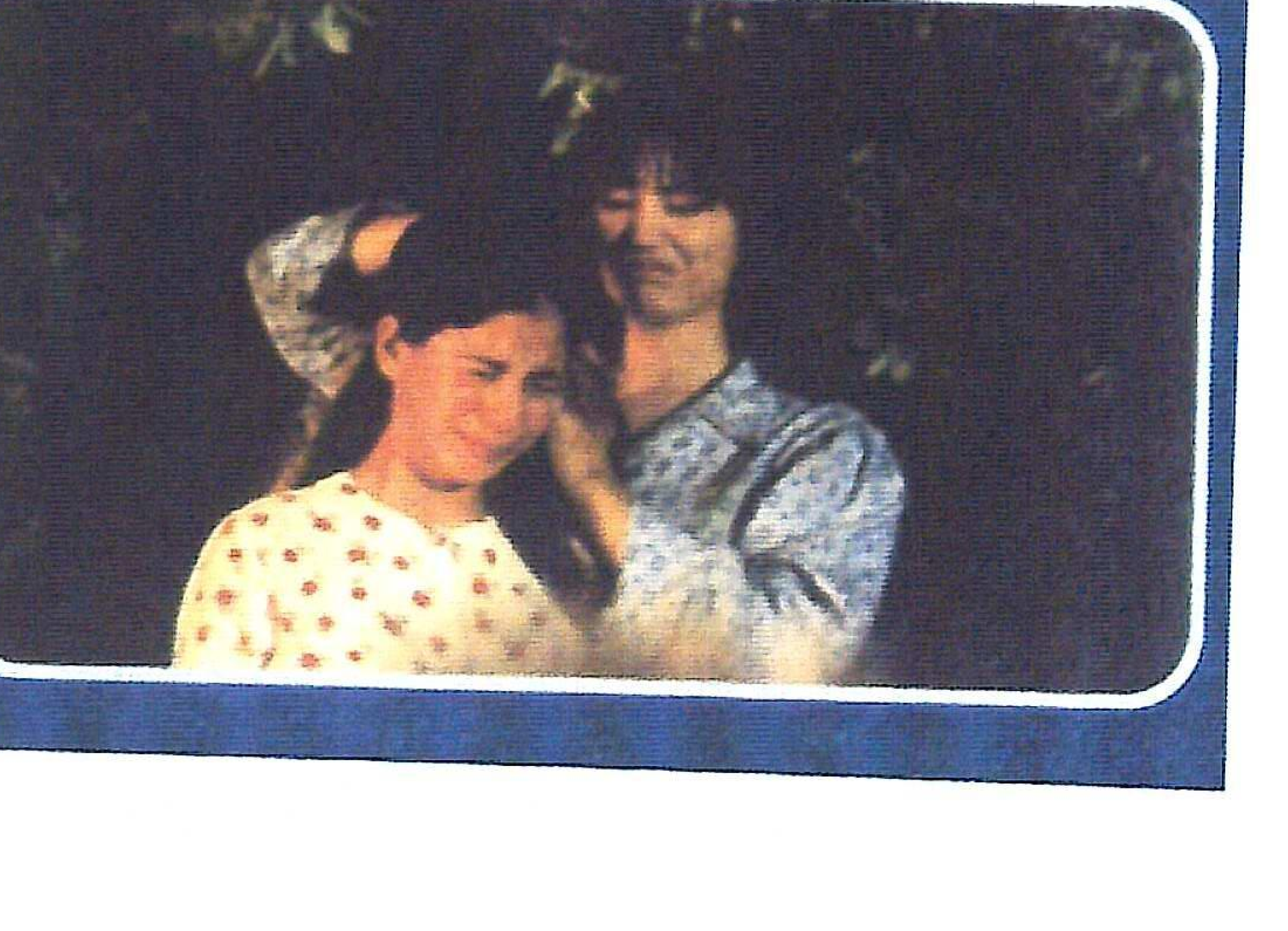
- من مواليد دمشق ١٩٦٤
- درس في معهد موسكو السينمائي وتخرّج عام ١٩٨٧
- له رواية «أحلام الفرس المقدس»، وقد نالت جائزة د. سعاد الصباح للإبداع الفكري للعام ١٩٩٠
- نالت أعماله التلفزيونية العديد من الجوائز الذهبية والفضية في المهرجانات التلفزيونية.
- له عدد من الأعمال المتميزة التي عرضت على أكثر من قناة تلفزيونية فضائية مثل: ذي قار/ هولاكو.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com









«العروض الأولى المأجورة للفيلم، تعين لك بسرعة شديدة مصيره. ولا حاجة للنظر إلى الوجوه. فجو الصالة ينفذ إليك بالأنف والعينين والأذنين، وربما نفذ إليك بمسام الجلد أيضا».

يحضرنا هذا القول للمخرج السينمائي الفرنسي الشهير «جان رينوار» (١٨٩٤ - ١٩٧٩)، ونحن نشاهد العرض التجاري الأول للشريط السينمائي الروائي الطويل الخامس «قمران وزيتونة»، للمخرج السوري عبداللطيف عبدالحميد، الذي يعرض في خمس صالات سورية في وقت واحد، مع ملاحظة كثافة الحضور، وتفاعله اللافت مع العرض. ذلك أن عبدالحميد لا يزال يؤكد عملا بعد آخر، إنه من أكثر السينمائيين العرب حرصا وقدرة على تحقيق معادلة الإبداع السينمائي الأصعب، وهي: جدية عروضهم وجماهيريتها في آن معا. فإذا ما أضفنا إلى ذلك الكلفة المحدودة - نسبيا - والمحسوبة بدقة ماديا وزمنيا لأفلامه التي يرسمها على الورق، على نحو يرى معه أن إخراجه لها يشبه الولوج إلى عالم مكتمل يعرفه تماما، فإننا نستطيع أن نجازف بالقول: «إنه الظاهرة الأهم في مسيرة السينما السورية، منذ إنتاجها الروائي الطويل «المتهم البريء» عام ١٩٢٨.

سينما عبداللطيف عبدالحميد

«قمران وزيتونة» ضحك قاتم يشع نبلا

د. جهاد عطا نعيسة - سوريا

على الرغم من أن الشرط العام الذي يدير فيه عبداللطيف عبدالحميد، أو سواه من المخرجين السوريين أفلامهم، ليس شرطا نموذجيا على غير صعيد، فإنه المخرج الأقل تظلما من إرباكات هذا الشرط، ومن ثم الأقل تسويغا لهنات أعماله (أو مثالبها). فإذا ما استطاع هذا السينمائي الموهوب أن يحقق خلال خمسة عشر عاما، خمسة أفلام روائية طويلة (وهو رقم مهم في إنتاج القطاع العام السوري)، هي على التوالي: «ليالي ابن آوى» و«رسائل شفهية» و«صعود المطر» و«نسيم الروح» و«قمران وزيتونة»، وذلك بعد خمسة أفلام قصيرة، هي على التوالي أيضا: «تصبحون على خير» و«درس قديم» و«رأسا على عقب» و«أيدينا» و«أمنيات»، فهو قد استطاع في نمط أدائه السينمائي الجماهيري والجاد، أن يستقطب - إلى جانب استقطابه جمهورا سينمائيا عريضا متعدد الشرائح والمشارب - أنظار مسؤولي الإنتاج السينمائي ومموليه في القطاعين العام والخاص؛ هؤلاء الذين لا تحتمل مواقعهم - عادة - قدرا كبيرا من المغامرة. ولعل هذا هو ما يفسر لنا الفرص العديدة التي أتيحت له من دون الكثير من مجايليه، بل وسابقيه، كما يفسر لنا توجه القطاع الخاص إلى الإنتاج المشترك مع «المؤسسة العامة للسينما» لفيلمه الأخير، الذي يبدو لنا مؤشرا على إنتاجات أخرى قادمة، خصوصا أننا نلاحظ المردود المبشر لهذا العمل منذ عروضه الأولى.

صحيح أن عبدالحميد ليس السينمائي السوري الوحيد، الذي مثل في مسيرته السينمائية، ذلك السعي المخلص إلى سينما وطنية ذات موقع مشرف عربيا وعالميا؛ إذ سبقه وواكبه وتلاه سينمائيون آخرون، قد لا يكونون أقل منه إخلاصا وحماسة، غير أن جماهيرية أعماله، وحرصه الشديد على هذه الجماهيرية، قد منحا تجربته خصوصية ميزتها، ومنحتها فرص عمل أكثر رحابة، في حين أخفق أداء بعضهم في العثور على فرصة عمل ثانية بعد الفيلم الأول.

خارج ما يمكن أن نسميه الذكاء المهني الخاص لعبداللطيف عبدالحميد، ارتبكت وتعثرت تجارب وطموحات سينمائية سورية جادة غير قليلة، في الوصول إلى الحكم الأول للفيلم، وصاحب القرار الأول في حياته أو موته: الجمهور - وذلك لافتقادها تلك الدينامية المهنية العالية التي ميزت أداء عبدالحميد - وهي تنتج عوالم سينمائية على هذه الدرجة أو تلك، من الغموض، أو بطء الإيقاع، أو الإغراق الشكلي، أو التعسف الأيديولوجي .. أو .. أو، في حين كرست مسيرة عبدالحميد التجربة/ الدرس لسينما لا تطيق عزلة الإبداع أو اغترابه، ولا ترتضيه.

أقمار وزيتون

بين البيت والمدرسة، ومن البيت إلى المدرسة، تمضي حكاية طفولة مقهورة في إحدى القرى السورية الساحلية، أوائل الستينيات .. طفولة محاصرة بضروب شتى من القسوة: قسوة الأهل، وقسوة المعلم، وقسوة الطبيعة، وقسوة الشرط التاريخي الاجتماعي، حين كان كثير من القرى السورية، لا يزال منسيا على هامش الحياة المدينية المتنامية آنذاك.

إنها حكاية أطفال ثلاثة على أبواب اليفاع: عادل وسعيد وأميرة، وهم يواجهون مرة بعد أخرى، ذلك الشرط المركب للقسوة، الذي يجعل من أبسط حقوقهم ذنوبا تستوجب عقوبات لا ترحم.

لكن هذا ليس كل ما في الحكاية؛ فللحكاية وجهها الآخر المشرق: إنه ذلك الفيض الإنساني النبيل العارم من الحب والتضحية والإيثار، الذي يغمر قمري الحكاية: عادلا وسعيدا، وزيتونتها: أميرة، شقيقة عادل، وهو ينهض في وجه القسوة وعلى الرغم منها، فيمنح الحياة معناها، ويجعلها جديرة بأن تعاش قطرة قطرة، حتى الرمق الأخير.

سحر اليومي المستعاد

من نثرية بسيطة، كثيرا ما تصادفنا في حياتنا، لدى أحد الأبناء أو الأقارب أو المعارف، من دون أن تعني لنا ما يستحق كبير اهتمام، هي عرة عصبية لطفل (عادل)، أشرف على اليفاع دون أن يستطيع التخلص منها، يستسلم فيها لامتصاص إبهام إحدى يديه، فيما تنشغل أصابع يده الأخرى بانتزاع شعرات متلاحقة من رأسه، يشيد عبدالحميد معمارة السينمائي الشعري الأخاذ، الذي يمسك بأنفاسنا تفصيلا بعد آخر، منذ مشهد افتتاحه، حتى مشهد ختامه، وهو يرمي بنا، مرة بعد أخرى، في تلك المسافة الملتبسة بين الضحك ونحيب الأعماق.

إنها العرة التي تفجر كبت الأم،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونقمتها على قدر غاشم، حكم عليها بمعايشة العجز المطلق المتمثل في زوج أقعده رصاص «العدو» أشل أبكم، وهي في عنفوان الشباب وطاقات الجسد وتطلبه .. أم وزوجة لا تجد ما تفجر فيه وبه عذابات عمرها المحروم، سوى أقرب الناس إليها: ولديها: عادل وأميرة. فتمعن في عقابهما، على نحو لا يمكن فهمه إلا بتقدير حجم المعاناة، التي تكتوي فيها نفسا وجسدا: فهي لا تكتفي بعقاب الجسد الذي تكاد تقطع معه إصبع الابن، إذ تغرز فيه مع أسنانها كبت العمر كله ونقمته، بل تقوم بجز شعر كل منهما، مطلقة عراء رأس الفتى لسخرية الآخرين، ومطلقة عراء رأس الفتاة - وهو تاج الجمال الأنثوي الأول المتاح آنذاك - للأسى الصابر المستسلم، والحسرة الصامتة، وهي تخالس النظر الكسير من بعد، إلى شعر الأم القاسية، يتماوج ويتدفق خضيلا قاهرا، فوق الكتفين والصدر والظهر.

وهي العرة التي تميط اللثام عن أسس تربوية شائهة، يزهو بها مدير المدرسة وأستاذها الأوحد، وهو يجعل الوشاية مأثرة، والواشي محمودا بطلا يستحق التهاب الأكف تصفيقا، لا ذلك التصفيق المتردد الفاتر المتراخي، الذي وجد السيد المدير تلاميذه عليه، وهو يأمرهم بالتصفيق لهذا الـ «محمود»، الذي أحسن أداء مهمته، إذ ضبط «عادل» متلبسا بعرته، ونم عليه في اللحظة المناسبة.

وهي العرة التي تكشف - في المقابل - لدى سعيد صديق عادل، ورفيق مشواره اليومي إلى المدرسة، تلك القيم الأصيلة، التي لا تستسلم لمواضعات المنظومة القيمية المقلوبة للمدير، ومن هم على شاكلته .. سعيد الذي لم يكتف بالامتناع عن نقل أمر عادل إلى أمه - كما أمره السيد المدير أن يفعل، تحت طائلة عدم السماح بعودته إلى المدرسة على الرغم من تفوقه، إن هو لم يفعل - بل إنه يمنع «عادل» أيضا، من الوشاية بنفسه، حين يحاول القيام بذلك إنقاذا لصديقه من المأزق الذي صار إليه، وإثباتا لشجاعته أمام هذا الصديق.

وهي العرة التي تكشف النقاب أيضا، عن الوجه الآخر للقهر، وذلك حين يستحيل ألم المقهور، رحمة وعطفا على كل مقهور.

إنها أميرة، الأم الصغيرة البديلة لعادل، التي تفتدي عذابات أخيها، ليلا على بكائه الخافت، وهو في عنفوان عرته لا يجد في رأسه الحليق شعرة واحدة ينتزعها، فتتقدم إليه بصمت وجلال يليقان بقربان بشري، اختار راضيا مصيره تكفكف دمعه، وترشد أصابعه الخائبة إلى شعرها هي، كي ينتزعها منه ما يشاء، على الرغم من ألم الرأس، والعقاب المتربص الوشيك.

أميرة المحرومة من الذهاب إلى المدرسة، وهي تتقد توقا إليها، لأنه لا وقت مسموحا لأمثالها إلا للمزيد من الأعباء المنزلية التي لا تتوقف، ومع هذا فهي لا تنسى أن تطبع قبلتها الأمومية الرضية المعجبة كل صباح، على وجنتي أخيها وصديقه، وهي تسلمها حزمتي الحطب الصغيرتين اللتين جمعتهما لهما، قبل أن يمضيا إلى مدرستهما.

أميرة الصغيرة المبتلاة بامتحان الأرض والسماء، التي لم يتبق عليها عقابا على اختراقها غير المقصود، قانون الإرادة المطلق للأم الكبيرة، إلا أن تتجرع بدورها عقاب الأم الذي لا يرحم، فتسلم الرأس إلى مقصها المجنون: الذي راح يجتث خصلاته العفية الساحرة ويلقي بها تحت الأقدام.

من هذه النثرية البسيطة، ومن نثريات أخرى تتصل بها على نحو أو آخر، يتدفق شعر جميل مفعم بعذوبته، يمضي بنا مثل ترنيمة أم حنون، إلى تلك المناطق الحميمة من الذاكرة، يعيش ويتأمل ويتذكر. وعلى الرغم من كل المرارات، التي تلف الحكاية، وتتماوج في أجوائها، فثمة - دائما - مساحة للبسمة، على حواف الأسى وبين تخومه .. إنها سينما عبداللطيف عبدالحميد بامتياز، وهي تطلق سخريتها النفاذة بغير تعمل ولا افتعال، وسط كل ما تعيشه أو تتأمله أو تتذكره، سخرية يضيء «عبدالحميد» نفسه خصائص أدائها فيقول: «لم أقصد في حياتي أن أكون ساخرا، أو أن أضحك الآخرين. إما أن يولد الإنسان وفي أعماقه هذه الروح وإما لا. هذا أمر لا يصنع، مثله مثل الشعر تماما .. الأمر يتعلق برؤية الإنسان، وبحسه، وبقدرته على أن يتلمس الحياة».

اللغة السينمائية

في سينما عبداللطيف عبدالحميد عموما، وبالقدر الذي يلوح فيه ذلك الحرص الدؤوب على جماهيرية هذه الأعمال، وعلى جديتها، يلوح أيضا، ذلك السعي الدؤوب للوصول إلى الحلول السينمائية الكفيلة بتحقيق ذلك، وهو ما يلفتنا في «قمران وزيتونة» إلى التجليات العديدة التالية:

١ - جدل البناء الفيلمي

إذ يجري تثمير تفاعلات سينمائية ضدية على غير مستوى، مما يمنح «العمل» خصائص درامية ذات شحنات تعبيرية مميزة.

تشكيليا: في حوار الأمكنة والجهات (القرية - المدينة - الأعلى - الأسفل، اليمين - اليسار، عمق المجال السينمائي - مقدمته، المجال - عكس المجال)، وفي حوار الضوء والعتمة، الحركة والسكون .. وفي حوار الكاميرا مع محتويات الكادر (اللقطات المتحركة - اللقطات الساكنة، اللقطات العامة - اللقطات المقربة).

وصوتيا: في تناوب الضجيج والسكون، الكلام والصمت..

ومعنويا: في الصدام الدائم بين الجمال والقبح، الرحمة والقسوة، الأمل واليأس، انغلاق الشرط المادي ورحابة الأفق المعنوي .. وأخيرا، وبوصف الفيلم ككل عمل سردي خطابا، أو أطروحة تتجلى في تيمات عديدة تجري في سياق زمني، تفصلها وتؤكد محتواها. فهو الأطروحة التي يمكن إيجازها، بذلك الصراع الأبدي في كل زمان ومكان، بين الحياة والموت، وهو ما يحيلنا إلى الحضور المجازي المتكرر ثلاثا في الفيلم للمآتم في مقبرة القرية.

٢ - سينما تحتفي بواقعية أدواتها يعتمد الفيلم عناصر وأدوات سينمائية تسهم في تعزيز هويته الواقعية، بدءا من الممثلين الهواة: الأطفال الثلاثة، وهم محور البطولة الأساسية للفيلم، إلى مواقع التصوير الطبيعية (تلال وسفوح وساقية وشجرة سنديان في القرية .. وبحر وشارع عام وطريق فرعي في المدينة..)، إلى بناء كادرات سينمائية مقتصدة جدا (تفاصيل داخلية بسيطة لبيت حجري صغير، أو لمدرسة من حجرة واحدة، أو موقد، أو تنور، أو حبل غسيل، أو علم مرفوع على سارية وما شابه).

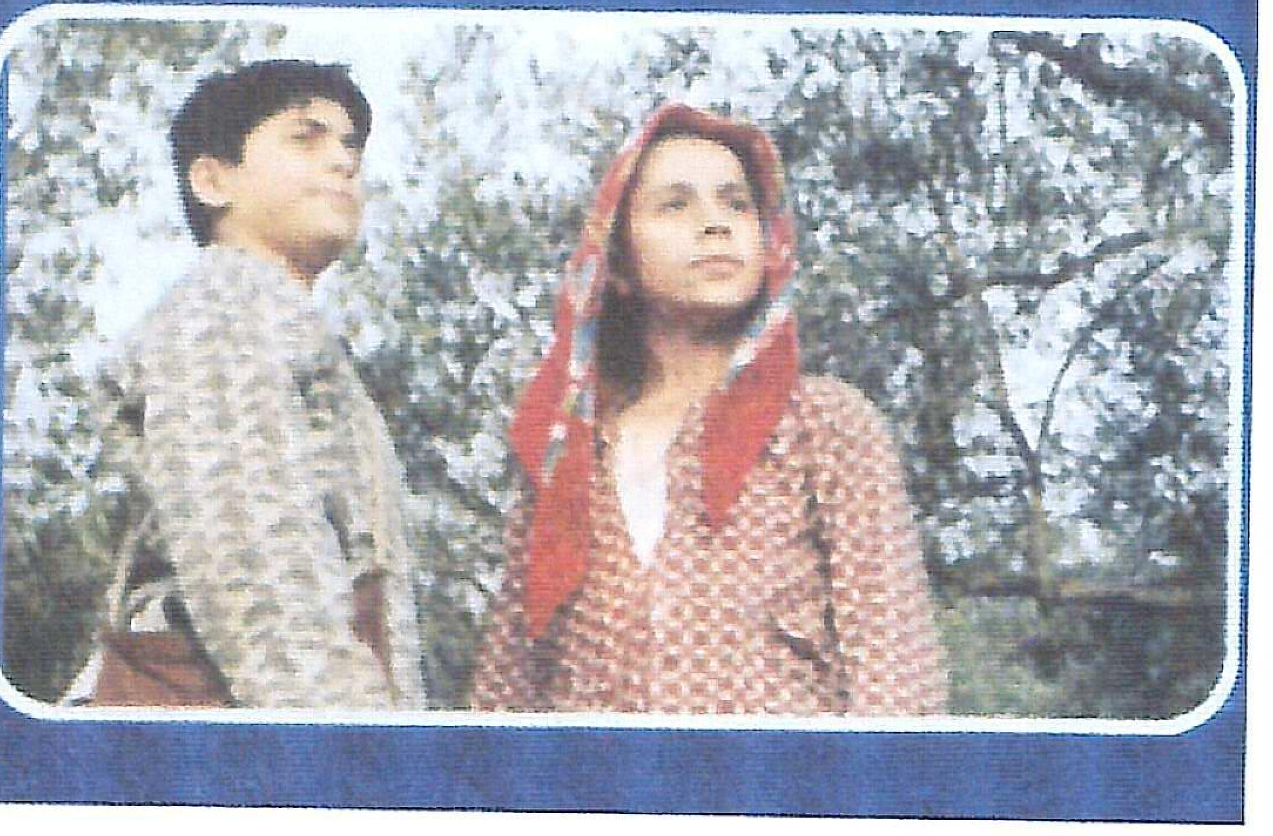
إنه الأسلوب ذو الصلة الوثيقة بتلك التقاليد، التي عززتها السينما الواقعية في أمكنة عديدة من العالم:

في إيطاليا الأربعينيات، وهي تنجز مشروعها السينمائي، في شوارع حقيقية، محاصرة بالهموم اليومية لإنسان ما بعد حرب الدمار الكونية الثانية، وبعيدا عن مماثلها الفخمة «السينيسيتا»، وروح هذه المماثل الفاشية المتغطرسة: سينما الواقعية الإيطالية الجديدة، وأعمال عمالقتها ذائعي الصيت: «فيسكونتي» و «روسيلليني» و «دي سيكا»، من طراز: «أسرة الحب» (١٩٤٢) و «الأرض تهتز» (١٩٤٨) للأول، و «روما مدينة مفتوحة» (١٩٤٥) و «بايزا» (١٩٤٦) للثاني، و «ماسحو الأحذية» (١٩٤٦) و «سارقو الدراجات» (١٩٤٨) للثالث.

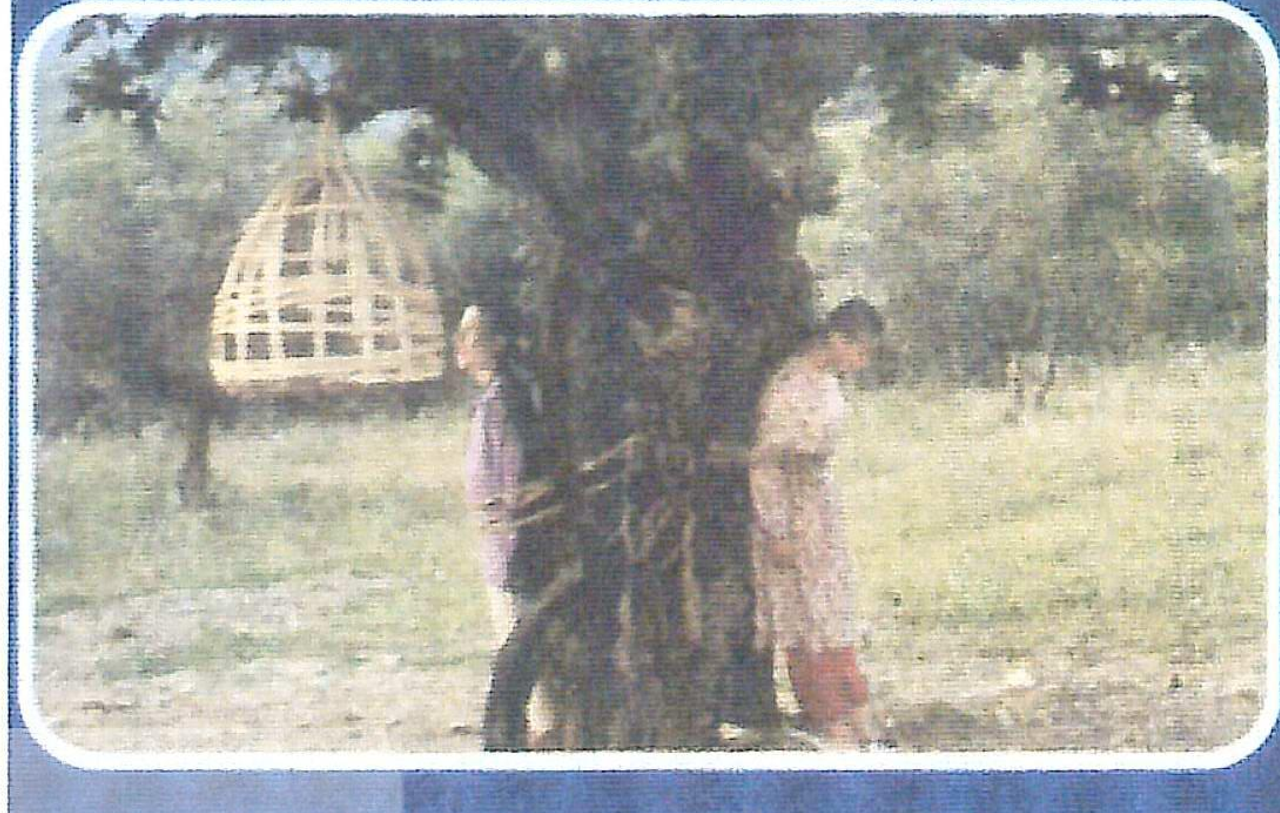
إنه السعي نفسه إلى الحقيقي والصادق مهما كان جارحا، في الواقع المعيش، لا في واقع مستعار منسوب تعسفا إليه. والحقيقي والصادق لا يحتاجان إلى مماثل فخمة بكلفات باهظة، بل إلى سينمائيين صادقين وموهوبين قبل كل شيء. فالقيمة الفنية للفيلم لم تكن يوما رهنا بالوسائل الموضوعة تحت تصرف صانعيه، بل بقيمة هؤلاء الصانعين بالذات.

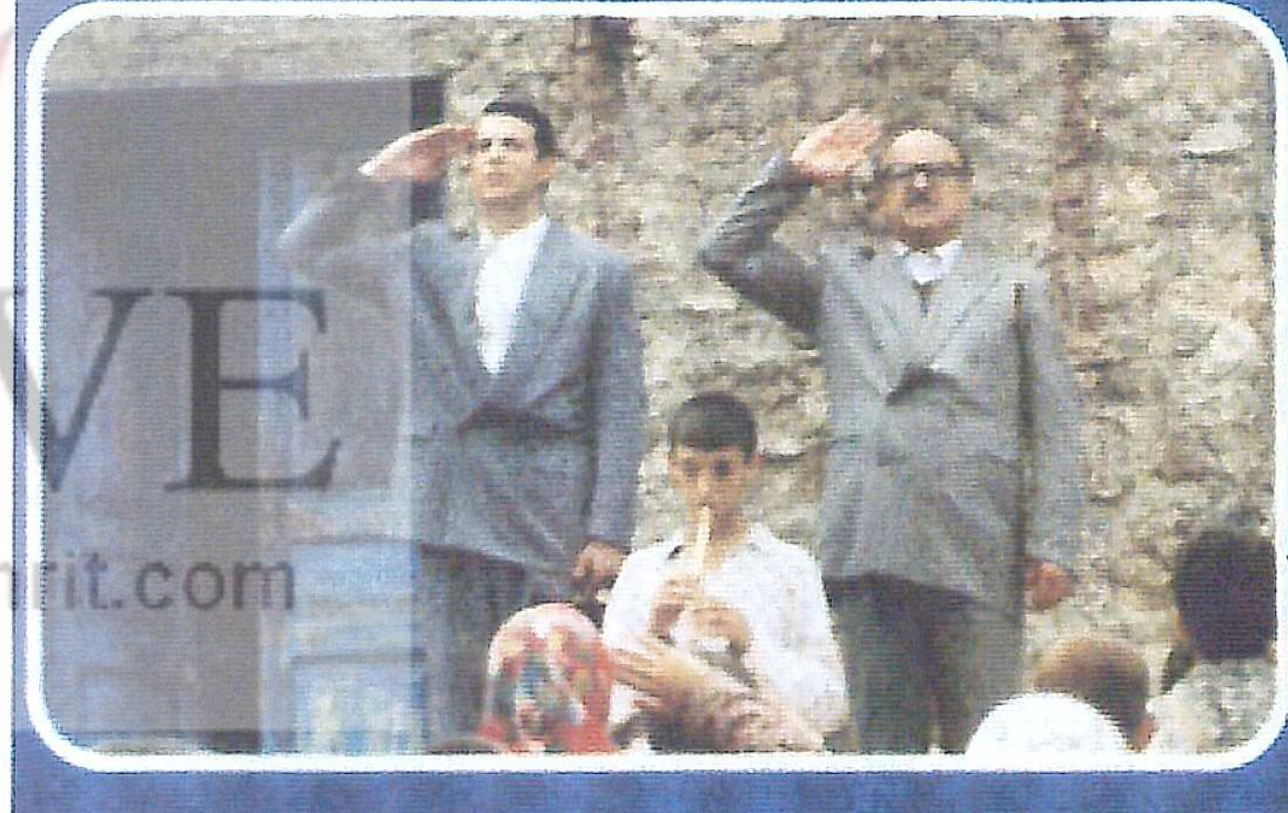
٣ - وحدات سردية مكتملة دراميا:

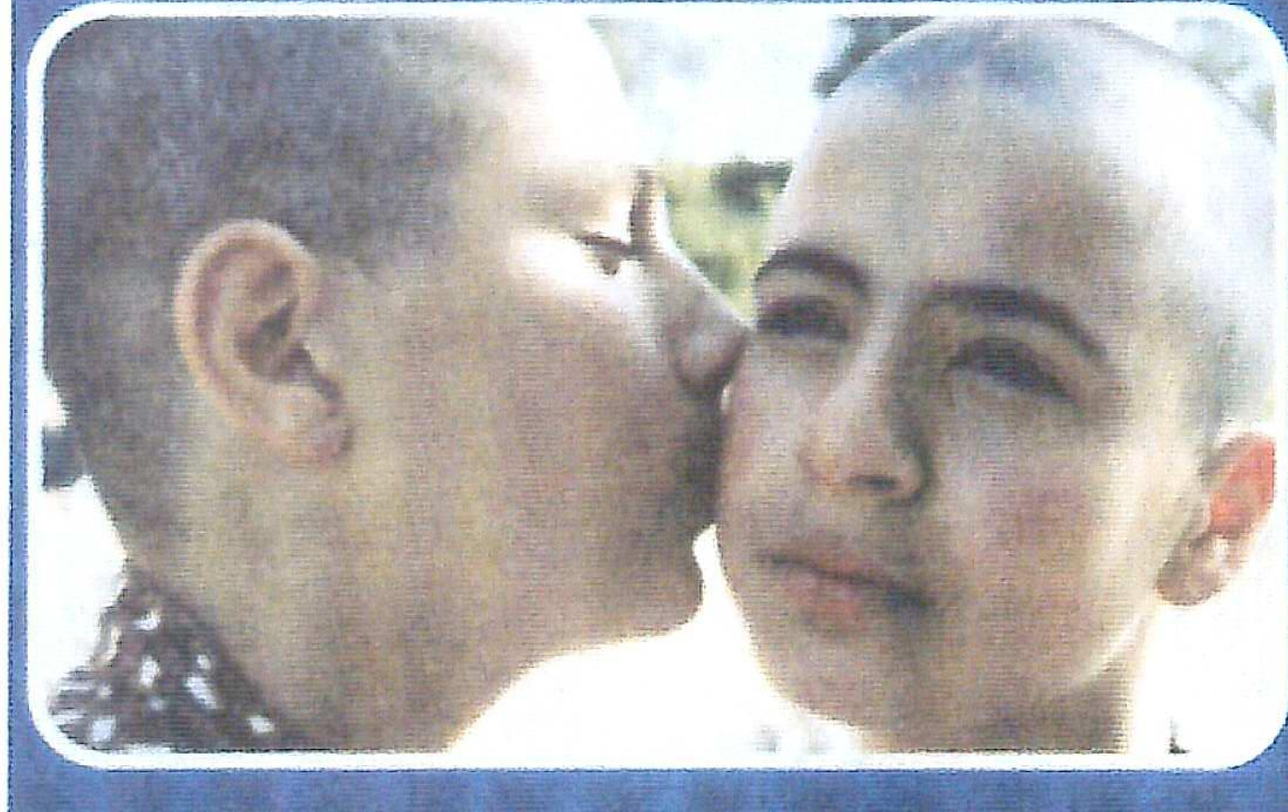
في «قمران وزيتونة» تنضد وحدات سردية ذات بناء درامي مكتمل، يجعلها أشبه بأعمال قصصية قصيرة محكمة البناء، تحتفي بلحظات سردية أربع هي: المقدمة والعرض والعقد والحل، أو الخاتمة. ولعل هذا في مقدمة الأسباب التي خلقت ذلك التفاعل الملحوظ لدى المشاهدين مع العرض، فالإيجاز والكثافة وقوة الترابط وحرارة التيمة ومحدودية التفاصيل؛ حين تحصر في كل مقطع على حدة، وكلها خصائص محورية في السرد القصصي القصير، تتيح تفاعلا قياسيا بين المتلقي والعمل السردي. هكذا يمكننا في «قمران وزيتونة» الحديث عن حالة حضور ذهني نموذجية لدى المشاهد، ومن ثم عن قدرة على الاستعادة الذاكرية، تتجاوزان بكثير ما يمكن أن يكونا عليه، فيما لو اقتصر العرض على سياق سردي طويل، لا



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com







تحتفظ مقاطعه بأي بناء درامي مكتمل. وهو ما يدفع المشاهد إلى التراخي. ومن ثم إلى افتقاده قوة الحضور والتوتر الكفيلين بملاحقة العمل والقدرة على تمثله واستعادته.

تحضرنا هنا مقاطع عديدة في الفيلم. أولها مقطع الافتتاح، الذي يتصل بـ «شارة» العرض، والذي يعنى بالتيمة/ اللازمة فيه: وهي تماهي «عادل» بالقمر، ثم مقطع عقاب عادل، ومقطع عقاب أميرة، ومقطع الرقصة الثلاثية تحت المطر وخاتمتها المأسوية، ومقطع الرغبة المطفأة بين الأم والزوج والعاجز، ثم مقطع الختام، ومشهده الأخير الذي سنقاربه لاحقا بقدر من التفصيل.

٤ - انزياح وظيفي:

كرست اللغة السينمائية المتداولة، خلال ما يقارب قرنا زمنيا، صيغا بصرية - سمعية ذات وظائف تعبيرية ثابتة، غدت لدى المشاهد - بفعل التكرار - بدهيات غير خاضعة لأي قدر من التساؤل لاستيعاب دلالاتها. وفي جملة هذه الصيغ ذات الوظائف الثابتة: تناوب المجال والمجال المعكوس، الذي ينهض بوظيفة التناوب البصري لطرفي حوار متقابلين حكما، لكن القلق الإبداعي المنتج في ممارسة عبداللطيف عبدالحميد - وهو يفتش ليس عن صيغة تعبيرية جديدة للغته السينمائية فحسب، بل وعن تجاوزات جدلية لصيغ متداولة - يقوم ببعض الإزاحة الوظيفية لهذه الصيغة؛ إذ ينتقل بها من الحوار المنطوق إلى الحوار الصامت، من طراز الحوار الصامت مثلا، بين عادل والقمر في مشهد الشارة الافتتاحي، والحوار الصامت بين عادل وأميرة في مشهد التضحية التي تجترحها أميرة إزاء عادل، وهو المشهد الذي يندرج في مقطع عقاب أميرة.

في هذا المشهد تتناوب لقطات متعاقبة ذات مجالين متعاكسين، لكل من القمر ووجه عادل، ولهذا التناوب في المجال والمجال المعكوس، الذي يقتضيه الحوار الصامت بين عادل والقمر، والذي يغدو معه وجه عادل مرآة لتحولات القمر، من السطوع إلى العتمة التدريجية الزاحفة مع الغيوم؛ مرآة تنتقل فيها ملامح عادل من البشر إلى القنوط ثم إلى البكاء، لهذا التناوب تأثيره البليغ على لغة الفيلم الدرامية، وخصوصا حين يُختتم المشهد بقمر أرضي شديد السطوع لا تستطيع أن تغطيه الغيوم، يهرع إليه عادل بلهفة من مقدمة المجال السينمائي إلى عمقه.

في المشهد الثاني تنسل أميرة من فراشها ليلا، إلى حيث يجلس أخوها عادل في الخارج غارقا في نشيج خافت، وهو في أوج استسلامه لعرته العصبية، لا يجد في رأسه الحليق العاري شعرة واحدة ينتزعها. وإذ يقفان متواجهين، فتمسح أميرة دمع أخيها، وترشد أصابعه المرتعشة المترددة إلى شعرها، كي ينتزع منه ما يشاء، فإن اللقطات المتعاقبة تتناوب بين مجال وجه أميرة، ومجال وجه عادل. وهي ترصد الانفعالات المتلاحقة للوجهين. وصولا إلى اللقطة المفاجئة التي تنبثق فيها الأم من عمق المجال. ولا يغير من الطبيعة الصامتة لهذا الحوار، ذلك النداء المتفجع المتكرر لعادل: «الله يوفقك سامحيني»، الذي يخترق الصمت أشبه باستغاثة ضمير معذب لا أمل بخلاصه؛ ذلك أن هذا النداء/الاستغاثة لا يحمل بعدا حواريا ملموسا.

إنه مرة أخرى الحوار الصامت البليغ الذي ينهض بأدائه تناوب المجال والمجال المعكوس، وهو يؤكد الأفق الإبداعي المتجدد للغة عبداللطيف عبدالحميد السينمائية.

لحظة درامية متفردة

في «قمران وزيتونة» يعرض مشهد الختام اللقاء الصباحي الحميم على التلة، لعادل وأميرة، بسعيد العائد إلى القرية ليلا، هاربا من منزل أخيه في المدينة، والمتوجه أولا، لدى وصوله الليلي، إلى بيت صديقيه، يزف إليهما بشرى عودته بعبارة يرصفها بالحجارة أمام باب البيت: «أنا على التلة».

يخترق نشوة اللقاء، رنين جرس المدرسة، يعلن موعد الحصة الصباحية الأولى، فيرسم الارتباك ملامحه على وجهي عادل وسعيد المبعدين تعسفا عن مدرستهما. لكن أميرة، الأم الصغيرة الحنون دائما، تحثهما على العودة إلى مدرستهما، على الرغم من تخوفهما من الطرد، وهي تسلمهما حزمتي الحطب الصغيرتين، اللتين جمعتهما لهما كعادتها كل صباح، وهي تطبع كعادتها أيضا كل صباح، قبلتها الأمومية الرضية على وجنتيهما، قبل أن يمضيا إلى مدرستهما.

وإذ يتحدر عادل وسعيد صوب مدرستهما، ويد كل منهما مرفوعة إلى جبينه، تحية لعلم الوطن، الذي كان يشمخ فوق ساريته أمام مبنى المدرسة، فيما تصدح في الأرجاء موسيقى النشيد الوطني، فإن أميرة - التي لا مدرسة لها، والمسمرة فوق التلة وحيدة «مثل قطاة غادرها سربها»، بيد مرفوعة أيضا تحية لعلم الوطن ونشيده - ترنو باعتزاز إليهما، وهي تغالب دمعا حارقا يتصاعد من أعمق الأعماق، ويتدفق بغير توقف، فيما يتابع علم الوطن رفرفته فوق سارية المدرسة، وتتابع موسيقى النشيد الوطني صداحها من كل الجهات.

يحتفي المشهد بنمط الاستجابة الطفولية الطقسية للأوامر المكرورة، تلك التي يتلقاها الطفل منذ خطواته الأولى، قبل أن يدرك كنهها بزمن طويل، هذه الاستجابة جاهزة دائما، حتى في غياب المعطى المتطلب فعليا لها؛ فالولدان يرفعان يديهما لتحية العلم، لمجرد سماع موسيقى النشيد الوطني، على الرغم من المسافة التي تفصلهما عن المدرسة والطوابير المنضمة لتحية العلم فيها. وأميرة التي لم تعرف المدرسة يوما، تندفع أسوة بعادل وسعيد إلى رفع يدها لتحية العلم، على الرغم من عدم صلتها بالمدرسة أو بطقوسها.

إن الوقفة الساكنة المتشنجة المتصبة، والرأس المتصلب واليدين المسمرتين، والانحدار الآلي صوب المدرسة، وتزامن تحية عادل وسعيد للعلم، واقتداء أميرة بهما مباشرة، كل ذلك يمنح المشهد رنة سخرية، تحيلنا إلى بواعث الضحك الكامنة في الآلية والتصلب والتماثل والأداء الحركي الذاهل: أي إلى جملة البواعث الآلية للضحك - المناقضة دائما لخصائص الجسد والفكر والممارسة الإنسانية، التي يُفترض أن تتسم بالمرونة والليونة والتوتر الحي - كما كشفها ولفت الأنظار إليها الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) منذ مطالع القرن الماضي.

لقد تمكنت اللقطات المقربة - وهي عموما، وسيلة السينما الأهم لسبر الأعماق الإنسانية وعنوان علاقة المخرج الجدية بالآخرين، كما يؤكد السينمائي السويدي المرموق أنغمار بيرغمان - وهي تدنو من وجه أميرة، وترصد أعماقها المعذبة خلف هدوء الملامح وسماحتها .. تلك الهموم المبكرة .. تلك الأوجاع المتوارية .. تلك الرغبة المكتومة في ذهاب مستحيل إلى المدرسة، أن تدفع بهذه الممثلة الصغيرة الهاوية (رنيم فضة)، التي تقف للمرة الأولى أمام الكاميرا، إلى مواقع تليق بفنانة حقيقية؛ فقد استطاعت بأدائها الرهيف العميق الهادئ المنضبط أن تحتل بؤرة الأحداث الدرامية، ليس لمشهد الختام فحسب، بل ولأحداث الفيلم كله.

إن التباسات أميرة، وأداءها المتساوق مع هذه الالتباسات بين الطفولة والنضج، قد منحا هذا المشهد ومشاهد سابقة، تبادلت فيها مع سعيد نجوى بوح ساذج بريء، أو نظرات أنثوية رقيقة خاصة، أو طبعت فيها قبلتها الأمومية على وجهه، إيماءات خاصة ذات حساسية شعرية شديدة العذوبة.

ولعل الثوب الأحمر المزهّر الربيعي البهيج، الذي ارتدته أميرة في مشهد اللقاء، والذي راح يسطع في فضاء الكادر على خلفية خضرة الطبيعة، وزرقة السماء، قد أثار بدوره قدرا من شغف السؤال وشغبه.

غير أن ما منح هذا السطوع اللوني فرادته في تكوين المشهد، هو الرأس الحليق لأميرة، الذي رسم بتضاده مع الكساء الربيعي السابغ البهيج، تلك الثنائية التي تخلق صدمتها البصرية، ومن ثم ما يترامى خلفها من معان. فيما أوجز بقاء أميرة وحيدة على التلة، برأسها الحليق هذا، وثوبها القاني، وهي تكابر دمعها، حدة المفارقة، التي صاغت جوهر هذا الشريط السينمائي كله، وخصوصيته، ومركز البؤرة الحارقة لخطابه.

«قمران وزيتونة» عمل لافت في سياق مشروع سينمائي وطني مهم، لسينما تسعى لاختراق حواجز التقليد والتعسف الأيديولوجي والرؤية المسبقة، وكل يحول دون التبصر العميق في الواقع والحياة .. سينما لا تراوغ، ولا تدّعي، ولا تتحذلق .. ولذا فهي دائما السينما التي تشع جمالا ونبلا ◆

في علاقة السينما بالتشكيل

"لغز بيكاسو" .. الثورة الثانية

إن الملاحظة الأولى التي تفرض نفسها علينا، هي أن شريط «لغز بيكاسو» لا يفسر شيئا. ويبدو أن كلوزو Clouzot كان مقتنعا، حسب ما جاء في بعض تصريحاته ووفق ما ورد في مقدمة الفيلم، بأن مشاهدة إنجاز اللوحات التشكيلية سيجعلها مفهومة من طرف غير العارفين. غير أن هذا الاقتناع خاطئ، وهو ما أكدته ردود أفعال الجمهور الذي شاهد الفيلم: فالمعجبون ازدادوا إعجابا، وأولئك الذين لا يعجبهم بيكاسو أكدوا استخفافهم به.

ويتميز شريط «لغز بيكاسو» جذريا عن الأفلام التي أنجزت حول الفن بشكل تعليمي إلى حد ما. وبالفعل، فإن فيلم كلوزو لا يفسر بيكاسو، بل يظهره. وإذا ما كان من درس يمكن استخلاصه من الشريط، فهو أن رؤية فنان أثناء اشتغاله، لا تقدم مفتاحا لفهم فنه، وبالتالي لفهم عبقريته، وهذا أمر بديهي.

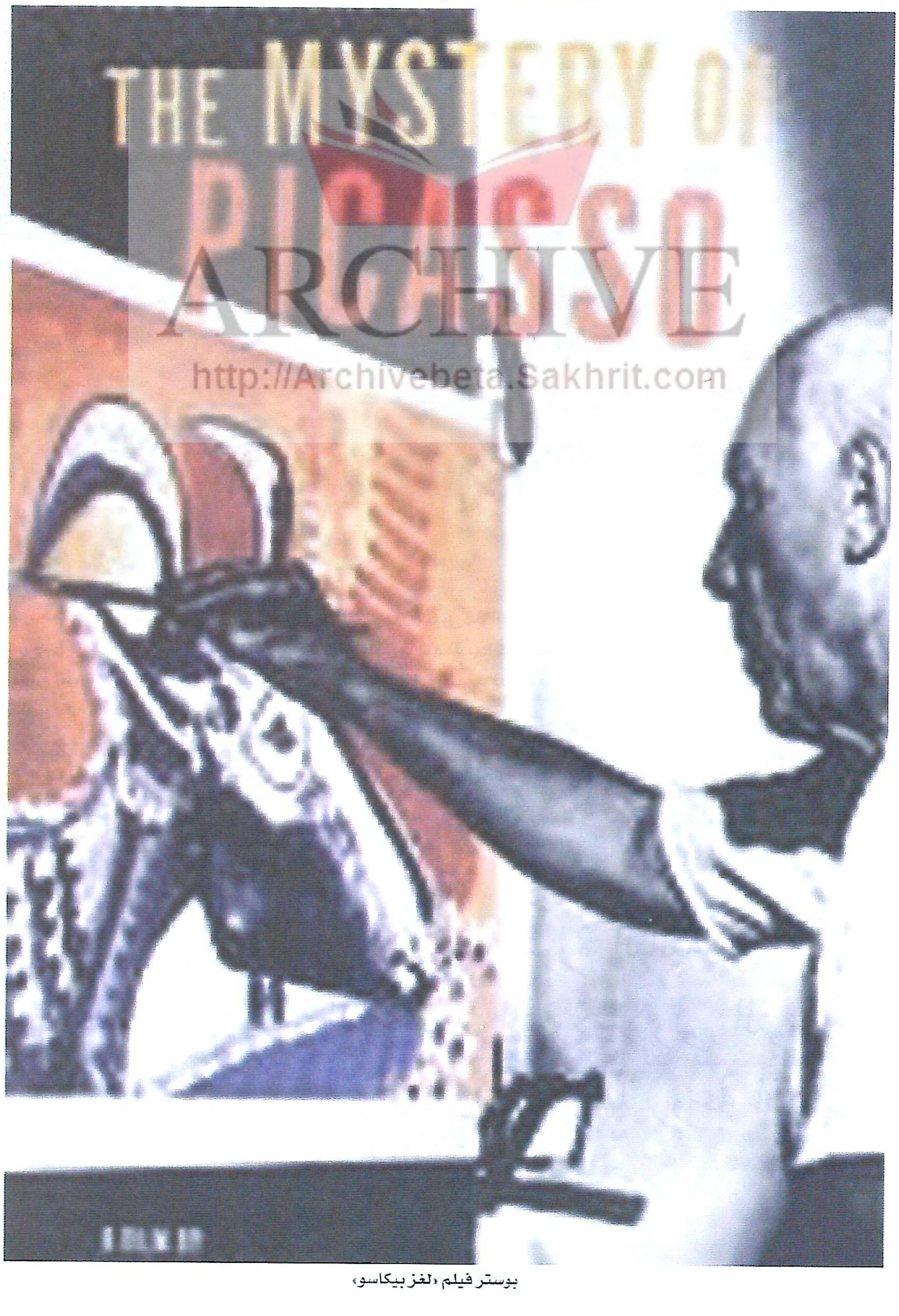
* ترجمة: عزالدين الخطابي

إن مشاهدة العمل الفني ومراحل إنجازه، يمكن أن تبين، في بعض الحالات، مسار الفكر أو بعض أسرار المهنة، لكن هذه الأسرار تظل تافهة، في أحسن الافتراضات. ومما يشهد على ذلك، التصوير البطيء للمسات فرشاة ماتيس Matisse في شريط فرانسوا كامبو F. Campaux.

ومع ذلك، فإن هذا الربح الطفيف، يظل مستبعدا مع بيكاسو الذي لخص كل شيء في عبارته الشهيرة: «أنا لا أبحث، بل أجد».

وإذا كان هناك من يشك في دقة وعمق هذه العبارة، فإنه سيتخلى عن شكه بمجرد مشاهدته لشريط كلوزو. إذ لا يظهر - وهذه الكلمة مناسبة جدا في هذا المقام - أن هناك خطا أو بقعة ملونة، غير متوقعين. فاللاتوقع يفترض بشكل عكسي، عدم تفسير المركب بواسطة البسيط. وتعود صحة هذه المسألة، إلى أن مبدأ الفيلم برمته، كعرض بل وكتشويق، يقوم على هذا الانتظار وعلى هذه المفاجأة الدائمة.

فكل خط لبيكاسو هو بمنزلة إبداع يؤدي إلى إبداع آخر، لكن ليس بمعنى السبب المؤدي إلى نتيجة، بل بمعنى الحياة التي تولد حياة أخرى. وتبدو هذه العملية ملموسة منذ المراحل الأولى لإنجاز اللوحة، حينما يكون بيكاسو، بصعوبة، قد بدأ الرسم. وبما أن اليد والقلم لا يبدوان على الشاشة، فإننا لا نتعرف على مكانهما إلا من خلال الخط أو النقطة التي تظهر. وسرعان ما يحاول الفكر جاهدا، اكتشاف وتوقع المكان، غير أن قرار بيكاسو يضلل توقعاتنا تماما. فنحن نعتقد أن اليد موجودة على اليمين، لكن الخط يظهر على اليسار. ننتظر خطا وإذا بنا أمام بقعة ملونة، وننتظر بقعة، لكن تبرز نقطة. وينطبق الأمر نفسه على موضوعات اللوحة: فالسمكة تصبح طائرا، وهذا الأخير يصبح حيوانا غابويا. والملاحظ أن هذه التحولات تتضمن مفهوما آخر سأقوم بفحصه الآن، وهو مفهوم الديمومة التصويرية.



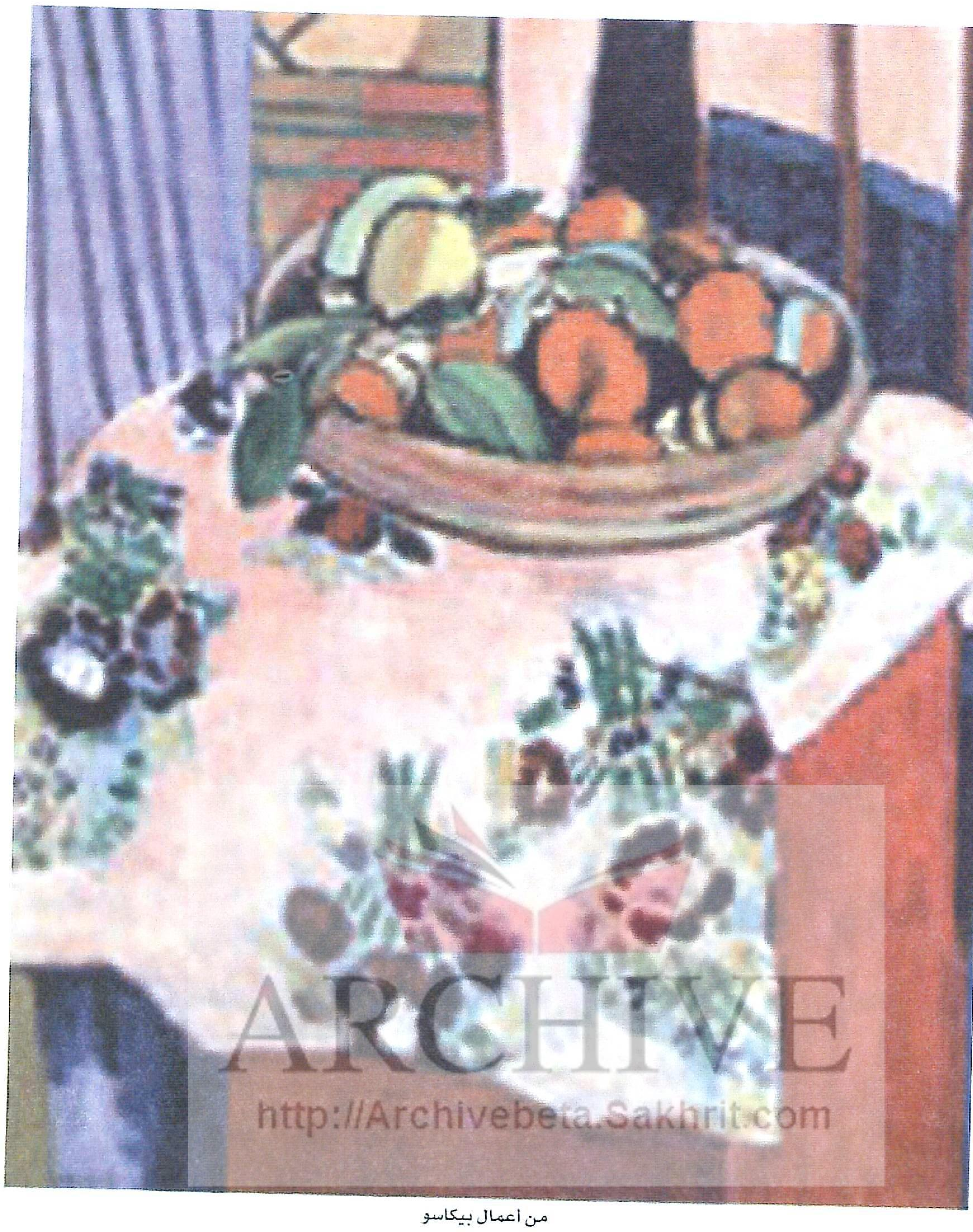
بوستر فيلم «لغز بيكاسو»

فشريط «لغز بيكاسو» يشكل بالفعل الثورة الثانية للفيلم المهتم بالفن. بعد الثورة الأولى التي دشنتها أفلام إمير Emer وغراس Gras وطورتها بروعة أفلام الان ريني A. Renais. وتكمن هذه الثورة في إلغاء الإطار، وهي العملية التي ستسمح بمماثلة عالم الرسم بالعالم الخارجي. ومما لا شك فيه، أن الكاميرا بولوجها عالم اللوحات ستعمل على التجوال بنا وفق ديمومة وصفية أو درامية، علما بأن الجديد هنا ليس هو النظام الزماني بل النظام المكاني.

إن العين تحلل هي أيضا وتأخذ ما يلزم من الوقت لهذه العملية، غير أن أبعاد اللوحة وحدودها يذكراننا باستقلالية عالم الرسم البلوري، الصغير والموجود خارج الزمن.

فما يكشفه «لغز بيكاسو»، ليس هو ما نعرفه مسبقا، أي ديمومة الإبداع، بل كون هذه الديمومة تشكل جزءا لا يتجزأ من العمل ذاته، وبعدا إضافيا يجري تجاهله ببلادة، أثناء المرحلة النهائية من إنجاز اللوحة. وبصيغة أدق، فإن ما كنا نعرفه إلى الآن، هي اللوحات، أي مقطوعات عمودية لسيل إبداعي يحسم فيه المؤلف اعتباطيا، إما عن طريق المصادفة وإما المرض وإما الموت. لكن ما يكشفه لنا كلوزو في الأخير هو «فن الرسم»، أي لوحة موجودة في الزمن ولها ديمومتها وحياتها وأحيانا مماتها، كما جاء في نهاية الفيلم. ويتعين التأكيد هنا بقوة، أن هذا المفهوم يمكن أن يختلط بفكرة قريبة منه، مفادها أنه من المهم والمفيد والممتع أيضا، رؤية كيف يتوصل الرسام إلى إنجاز لوحته بالشكل الذي نراه. وطبعا، فإن هذا الاهتمام الأنطو-تكويني Ontogénétique يبرز في العديد من الأفلام السابقة حول الفن، سواء كانت جيدة أو رديئة، وهو اهتمام دقيق لكنه عادي، كما أن طبيعته بيداجوجية وليست جمالية.

ومرة أخرى نقول، إن المراحل الوسطى ضمن شريط «لغز بيكاسو» ليست وقائع تابعة وضعيفة، وكأنها



من أعمال بيكاسو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبارة عن مسار نحو امتلاء نهائي، بل إنها تشكل العمل ذاته، لكنها مهيأة للابتلاع أو للتحول حتى اللحظة التي يريد الرسام التوقف فيها. وهو ما عبر عنه بيكاسو بدقة حينما قال: «من الواجب إظهار اللوحات التي توجد تحت اللوحات»، وهو لم يقل «الرسوم التحضيرية» أو «كيف تنجز اللوحة». فعلى رغم أن فكرة الإتقان تعتبر هي الموجهة لبيكاسو، كما هو الشأن في لوحة «شاطئ غاروب» la plage de la Garupe، إلا أنه ينظر إلى المراحل التي أضيفت فيها عناصر جديدة «صباغة، خطوط... إلخ» كلوحات أيضا، وجب التضحية بها لفائدة اللوحة اللاحقة.

لذلك، فإن زمنية الرسم هذه، ستتجلى دائما بشكل محدود، ضمن دفاتر الرسوم التحضيرية و«دراسات» و«حالات» النقاشين مثلا. غير أنها ستبرز كإمكانة أكثر نزوعا نحو الإلزام في فن الرسم المعاصر. فحينما رسم ماتيس Matisse لوحة «المرأة ذات الصدرية الرومانية» عدة مرات، لم يعمل إلا على بسط اكتشافه المبدع في المكان، أي في زمان مقترح، كما هو الشأن في لعبة الورق.

هكذا، نرى أن مفهوم اللوحة يخضع لمفهوم أوسع وهو فن الرسم الذي تشكل اللوحة لحظة من لحظاته، ونحن نعلم أهمية «السلسلات» عند بيكاسو، أكثر مما لدى الفنانين الآخرين.

لا بأس من التذكير هنا بالتطور الشهير لرسم الثور، ومع ذلك، فإن السينما وحدها هي القادرة على حل المشكلة جذريا، من خلال تمرير التقريبات غير المتقنة لما هو متقطع، باتجاه الواقعية الزمنية للرؤية المتصلة، أي أنها تسمح أخيرا برؤية الديمومة ذاتها.

صحيح أنه لا أحد يعتبر سباقا في هذا المجال، لهذا فإن الفكرة التي تدعم فيلم كلوزو برمته، ليست جديدة، فنحن نجد آثارا لها في بعض الأفلام حول الفيلم. والفيلم الوحيد الذي استخدمت فيه بالفعالية نفسها هو شريط Braque لفردريك دوران F. Duran وتحديدا في المقطع حول الحصى المنحوتة. كما أن فكرة الرسم بطريقة شفافة، قد بوشرت بشكل غير متقن في عملية الرسم على الزجاج - الشفاف أو المصقول.

غير أن فضل كلوزو يعود إلى نقله لهذه الصيغ والأفكار من شكلها التجريبي إلى شمولية وامتلاء العرض. فليس هناك سوى إتقان أو اختلاف في الدرجة بين ما سبق أن شاهدناه وما يقدمه شريط «لغز بيكاسو». فتأمل العمل الفني في لحظة إبداعه Work in progress، لم يكن أبدا إلا مرحلة قصيرة نسبيا، ضمن تأليف تعليمي، ينوع وسائل مقاربة الموضوع ووجهات النظر. ويظل مجموع العمل منحصرا في إطار الشريط القصير أو المتوسط. والحال أن هذه المرحلة القصيرة هي التي شيد عليها كلوزو شريطه، حيث إن البذرة التي زرعت في بستان الفيلم الوثائقي أصبحت غابة. ولا أروم هنا الوقوف على جراة العملية، لكن لا بأس من الإشارة إليها ولو بشكل عابر. «فلغز بيكاسو» لا يكتفي بأن يكون شريطا مطولا، حيث لن يغامر آخرون بتجاوز الخمسين دقيقة، بل إن أهميته تتجلى في استخدامه بضع دقائق لإلغاء كل عنصر بيوغرافي، وصفي وتعليمي، وبذلك سيكون كلوزو قد أبعد الورقة الرابحة التي يحتفظ بها كل منخرط في لعبة صعبة، ونقصد بذلك صنف المنوعات.

فبالنسبة إليه، إن الإبداع الفني وحده هو الذي يشكل العرض الرائع والحقيقي، أي السينمائي، لأنه زمني أساسا ولأنه أيضا انتظار وتردد خالص وتشويق نابع من غياب الموضوع. ويبدو أن هذا الأمر هو الذي أغرى كلوزو بوعي منه أو من دون وعي. «فلغز بيكاسو» هو الشريط الذي أبان عن عبقرية مخرجه في شكلها الخالص، العابر للحدود. إذ لا يجب الخلط هنا بين التشويق وذلك الشكل من التطور الدرامي ومن تنسيق مشاهد الحركة التي تبلغ أوجها في العنف. ففي الظاهر، لا يقع أي شيء في الشريط، باستثناء ديمومة الرسم، والمقصود هنا ديمومة اللوحة وليس موضوعها. وإذا كان هناك فعل حركي، فإنه لا علاقة له بالأوضاع الدرامية الستة والثلاثين، لأنه عبارة عن تحول خالص وحر، وإدراك مباشر لحرية الفكر، أصبح محبوسا بواسطة الفن. ومن الطبيعي في هذه الحالة، أن تكون الحرية ديمومة أيضا. وتتجلى قيمة العرض في الجاذبية التي يثيرها انبثاق الأشكال بحرية لحظة البزوغ.

ويلتقي هذا الاكتشاف بشكل متوقع، مع التقليد المهم الذي أسسته الرسوم المتحركة التي انطلقت مع إميل كول E. Kohl في شريط «الميكروبات المرحة»، وتطورت على يد كل من فشينغر Fischinger ولين لي Len Lye وخصوصا ماك لارين Mc. Laren. فتصور هؤلاء، لا يقوم على تأسيس الرسوم المتحركة انطلاقا من حركة بعدية a posteriori لرسم قد يتوفر على وجود مستقل، بل على تغير الرسم ذاته أو بالأحرى تحوله. لذلك، فإن التحريك ليس مجرد تحويل منطقي للمكان، بل هو من طبيعة زمانية، إنه عبارة عن تولد وتبرعم، حيث يولد الشكل شكلا آخر من دون تبريره. ولا غرابة إذن في أن يذكرنا شريط «لغز بيكاسو» بماك لارين، ولا بد من الإقرار هنا، وأستسمح هنا أندري مارتن A. Martin، بوجود شكل من الرسم أو التشكيل المتحرك الذي لا يدين للصورة المتحركة بأي شيء. فبدل الانطلاق من الرسوم الثابتة التي سيحركها العرض على الشاشة عن طريق الإبهام البصري، سيركز على اللوحة التي توجد مسبقا كشاشة عرض يكفي تصويرها في ديمومتها الواقعية.

إنني أعلم أن العديدين سيحتجون على الحرية التي أخذها كلوزو ظاهريا في تعامله مع زمن الإبداع الفني. وأسمع هنا وهناك، أن ليس له الحق في تسريع وتيرة إنجاز اللوحات واللعب بخفة، مثلما فعل في التوليف بغرض تغيير زمن الحدث الأصلي.

ومما لا شك فيه أن هذه المحاولة الجريئة تطرح أكثر من سؤال، لكنني سأحاول تبريرها مع ذلك. فكلوزو ينفي عنه تهمة «تسريع» وتيرة عمل بيكاسو، لأن التصوير جرى دائما وفق ٢٤ صورة في الثانية.

لكن هنا يطرح السؤال، إذا كان التوليف قد ألغى الفواصل أو اللحظات الطويلة، إلى درجة إبرازه لخطين تصويريين بشكل متزامن، أفلا يشكل ذلك خدعة سينمائية «غير مقبولة»؟

إن جوابنا سيكون بالنفي. لأنه من الضروري التمييز بين الخدعة Tru-

”

يعد "لغز بيكاسو" الثورة الثانية للفيلم المهتم للفن، بعد الثورة الأولى التي دشنتها أفلام إمير، وغراس، وطورتها بروعة أفلام آلان ريني

“

cage والتزييف Falsification.

أولا، لأن كلوزو لا يحاول أن يغشنا، ووحدهم الأشخاص الغافلون والبلداء أو الذين يجهلون كل شيء عن السينما، هم غير القادرين على إدراك تأثيرات التوليف التسارعي. وللمزيد من الاحتياطات، فإن كلوزو دفع بيكاسو إلى الإشارة لهذه المسألة صراحة.

ثانيا، وجب التمييز جذريا بين زمن التوليف وزمن التصوير. فالأول مجرد وذهني، متخيل ومبصر، أما الثاني فهو ملموس. وقد تأسست السينما برمتها على التقسيم الحر للزمن بواسطة التوليف، لكن كل قطعة من الفسيفساء الفيلمية، تحافظ على البنية الزمنية الواقعية المتمثلة في ٢٤ صورة في الثانية. ويجب التنويه بعمل كلوزو الذي تحاشى لعبة اللوحة - الزهرة التي تتفتح بشكل متسارع، مثل نباتات الأفلام الوثائقية العلمية. لكنه فهم وأحس كمخرج، بضرورة وجود زمن مبهر، حيث استعمل لتحقيق ذلك، الديمومة الملموسة من دون تشويه لها. ولهذا السبب، يبدو من السخف انتقاد الطبيعة الوثائقية لهذا الشريط. إذ لا يوجد فرق على مستوى المقاربة الذكية للموضوع السينمائي، بين شريط «لغز بيكاسو» وشريط «ثمن الخوف Le sa-laire de la peur» ولربما كان الأول أجرأ من الثاني.

وبالفعل، فإن كلوزو لم ينجز «فيلما وثائقيا» بالمعنى المحصور والبيداجوجي للكلمة، بل «فيلم حقيقي»، يمكن إدراجه ضمن زمن الإبهار. فالسينما هنا، ليست مجرد تصوير متحرك لواقع خارجي قائم، بل هي مرتبطة جماليا، وبشكل مشروع ومنظم مع الحدث التشكيلي.

ولو كنت عضوا في هيئة التحكيم بمهرجان كان Cannes، لكنت قد صوت لمصلحة شريط «لغز بيكاسو»، وذلك لمكافأة كلوزو على واحد من بين اكتشافاته التي قد تمنح النجاح لفيلمين أو ثلاثة أفلام روائية، وأقصد بذلك، استعماله للألوان. فقد كانت فكرة كلوزو حقا، فكرة مخرج كبير، بل لن أتردد في اعتبارها عبقرية. وتتحدد إثارتها في كونها غير مرئية لأغلبية المشاهدين. وبالفعل، فإذا سألتم من شاهد شريط «لغز بيكاسو»، هل صور الفيلم بالأبيض والأسود أم بالألوان؟ فإن تسعة أشخاص من عشرة سيجيبونكم بعد تردد قصير، بأن الفيلم بالألوان. لكن لا أحد تقريبا، سيقول إن الفيلم مؤسس على تناقض لا يصدق، وذلك لكون هذا التناقض مرتبطا بطبيعة الأشياء ذاتها.

والحال، إن الفيلم يعتبر من الناحية المادية، منجزا بالأبيض والأسود وسُحب على شريط ملون، مع استثناء واحد طبعا، وهو حينما تحتل صباغة اللوحة مساحة الشاشة برمتها. وإذا ما تأملنا الأمر جيدا، فإننا سندرك أن هذه العملية تشبه

امرأة جالسة

توالي الليل والنهار، ويجب أن يكون المرء مخرجا مقتدرا لإعادة ابتكار النهار والليل. هكذا يدفعنا كلوزو إلى التسليم، بشكل ضمني لا ينكشف إلا بفعل التأمل، بحقيقة تبدو طبيعية، وهي أن العالم الواقعي، إذا ما استثنينا منه الرسم بالألوان، معطى بالأبيض والأسود. فالاستمرارية الكيميائية للشريط الإيجابي الملون، تمنح لمجموع العمل وحدته الجوهرية الضرورية. لذلك فإنه من الطبيعي أن يكون الحقل المضاد للرسام، وهو بالأبيض والأسود، باديا على اللوحة بالألوان.

وفي الحقيقة، فإننا إذا عمقنا التحليل، سنستنتج أنه من الخطأ القول إن الفيلم بالأبيض والأسود وبالألوان. فمن الأفضل اعتباره كأول فيلم بالألوان من الدرجة الثانية. وسأوضح هذه المسألة على الفور. فإذا افترضنا أن كلوزو أنجز الشريط برمته بالألوان، فإن الرسم سيوجد تشكيليا على مستوى واقع الرسام نفسه. مثلا، سيكون اللون الأزرق باللوحة المعروضة على الشاشة، هو لون عيني الرسام نفسه، وسيكون اللون الأحمر باللوحة هو لون قميص كلوزو نفسه.

هكذا، لكي نجعل نمط الوجود المتخيل أو الجمالي للون على اللوحة، بديهيا وملموسا على مستوى المشاهدة، وذلك مقابل ألوان الواقع، وجب خلق تلوين من الدرجة الثانية ومضاعفة الأحمر والأزرق. وقد حل كلوزو هذه العملية الجمالية التي يصعب التفكير فيها، بلباقة الرياضيين الكبار.

فقد أدرك أنه لتعذر مضاعفة اللون، يمكننا أن نقسمه على نفسه. هكذا، فإن الواقع الطبيعي الذي هو بمنزلة شكل مضاعف بفضل اللون، سيتراجع بعد القسمة إلى شكله الوحيد، أي إلى الأبيض والأسود. وسيحافظ الرسم، باعتباره لونا مركبا فوق لون العالم الواقعي، على جمالية ألوانه.

وإذن، ما الذي يفسر عدم إدراك المشاهد للتناقض الحاصل، واعتقاده أن العلاقات في الواقع لم يجر تغييرها؟ في الحقيقة، اننا حينما نتأمل لوحة ما، ندرك أن لونها يختلف أساسا عن لون الحائط أو لون الحامل للوحة. هكذا، وبشكل متخيل، نلغي اللون الطبيعي لمصلحة الإبداع التشكيلي. وهذه العملية الذهنية هي التي عمل كلوزو على إعادة تشكيلها من دون علمنا. وبصيغة أخرى، فإن «لغز بيكاسو» ليس فيلما بالأسود والأبيض مع استثناء يخص المقاطع المتعلقة بالرسم. إنه على العكس من ذلك وبشكل أساسي، فيلم بالألوان، تراجع إلى الأسود والأبيض في المقاطع الخارجية عن إطار الرسم.

لذا، فإن الإقرار بكون الفيلم ليس من إنجاز كلوزو، بل من إنجاز بيكاسو، نابع من سوء النية أو العمى. ومن المؤكد طبعا، أن عبقرية الرسام شكلت دعامة أساسية للفيلم، ليس فقط لكونه رساما عبقريا، ولكن أيضا بسبب العديد من المزايا الخاصة به، والتي يسرت الشروط المادية لإنجاز الفيلم بعد أن كان مجرد تصور.

وإذا ما كنا قد أبرزنا الجانب الإبداعي الحاسم لكلوزو في عملية إنجاز الفيلم، فإن ذلك لن يقلل من قيمة بيكاسو.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بموسيقى الشريط التي أنجزها أوريك Auric، فهذه الموسيقى غير المقبولة، تشكل التنازل الذي قدمه المخرج للحكاية وللوصف التصويري، بعد أن رفض بجرأة مذهلة العديد من التسهيلات، من طبيعة سيكولوجية ◆

"يمكن إدراج الفيلم ضمن زمن الإبهار فالسينما هنا ليست مجرد تصوير متحرك لواقع خارجي قائم، بل هي مرتبطة جماليا، وبشكل مشروع ومنظم، مع الحدث التشكيلي"

* André Bazin, un film Bergsonien: "Le mystère Picasso", in, Qu'est ce que le cinéma? ed du cerf, 1985, pp. 193/202.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل يمكن أن يكون للون - مثلما للإنسان - سيرة؟ وإن كان كذلك، فما الملامح التي تقوم برواية هذه السيرة؟ وما المقومات التي يعتمد عليها الراوي في سرده الحكائي للون؟

أسئلة تبدو مراوغة ومحيرة، وتحتاج إلى من يمتلك ناصية الكلمة للدخول في دهاليز هذا اللون الذي تتشكل عن طريقه لوحات فنية تختصر الحياة، في عدد محدود من ضربات الفرشاة، وبعناصر تشكيلية متواصلة مع الأذهان والرؤى.

سيرة اللون

قراءة نقدية لتجارب تشكيلية معاصرة

الكويت - مدحت علام

في كتابه الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كان الشاعر والناقد التشكيلي أشرف أبو اليزيد شاهدا في إصداره الجديد «سيرة اللون»، على بعض التجارب التشكيلية المعاصرة، تلك التجارب التي شاهدها المؤلف، وتفاعل معها، ومن ثم رصدها في شكل نقدي، يتخلله الجانب السردي الحكائي بطريقة شائقة، ومتناسبة تماما مع العنوان الذي وضعه على متن كتابه.

«اللوحة عاصمة الفنان، ومسقط ريشته»، هكذا بدأ أبو اليزيد افتتاحية كتابه، مفسحا المجال امام اللوحة كي تكون هي المحور الذي سيرتكز عليه في «سيرة اللون»، تلك التي بدأها بسيرتي الفنانين جورج البهجوري، وعدلي رزق الله، من خلال لغة الكتابة لديهما، بكل ما يمثلانه من مدرستين في الفن المصري والعربي المعاصر، وتميز كل منهما بأسلوب فريد، بالإضافة إلى الخصوصية والثراء، كما يتجول الكاتب في معرض جورج البهجوري، الذي أقيم في قاعة «مشربية»، راصدا الاحتفاء الذي أولاه الفنان للجسد في كل تجلياته، وعبث وشقاوة ريشته، حينما يستنسخ المرأة فيها، وولع البهجوري برسم النساء، اللاتي يطلعن حولنا كشجر الكافور والجميز، الخاليات من الرشاقة، ربات البيوت اللاتي أتعبهن الوقوف في المطبخ، الجالسات على عتبات الأبواب يمعن النظر في ما حولهن من حركة.

وفي سردية شفافة تواصل أبو اليزيد مع الفنان بهجت عثمان، زعيم دولة «البهجة» الكاريكاتورية في ذكرى رحيله، المفتخر دائما باسمه الذي يدل على البهجة والفرح، والذي كان يؤكد دائما أنه محظوظ باسمه، وزواجه ممن أحب علاوة على أن مهنته هي نفسها هوايته.

ويستطرد المؤلف في كتابه بالحديث عن رسام الكاريكاتير حجازي، الذي عاد للكاريكاتير السياسي بعد انقطاع دام أحد عشر عاما، وكيف أن أبطال حجازي في رسوماته هم البسطاء، وأولاد البلد والنساء السمينات، بالإضافة إلى الفنان محيي الدين اللباد الممثل الرسمي لفن الاحتجاج الذي رسم أكثر من مائة رسمة فضح فيها العولمة والأمركة، ومن خلال المعرض الاستعادي للفنان منير كنعان، يحكي لنا أبو اليزيد عن سيرة أربعمئة عمل، تختلف في خامتها، وتتباين في أحجامها، وألوانها، ذلك الفنان الذي تجول في مصر العتيقة «قاهرة المعز» بين عامي ١٩٤٢ و١٩٤٥ ليرسم وجه مصر، مع البسطاء، وأولاد البلد، على المقاهي والأرصفة، وحينما منع من التصوير الفوتوغرافي في المحاكم فيما بعد، اشتهر برسمه لصور القضاة، والمحامين والمتهمين، والجمهور، كأول فنان يقدم هذه الصور، كما تطرق المؤلف إلى سيرة إنجي أفلاطون، الفنانة الباحثة عن الفن والحرية خصوصا في تجربتها مع السجن حينما صورت حياة المعتقلات اليومية، بمصداقية تحسب لها.

ومن خلال معرض الفنان فاروق حسني وزير الثقافة المصري، الذي أقامه في قاعة إخناتون في القاهرة، تجول المؤلف في لوحات الفنان الذي جسد فيها متونا تشكيلية لأهرامات جديدة وثائرة، لم يكن الشكل فيها هو الهرم، بل تخطى ذلك إلى حدود الرمز ليرسم مستويات ثلاثة لتشكيل أهرامه، بالإضافة إلى التجريدات المأخوذة في الأساس من أيقونات مصرية خالصة.

وجاء الحديث عن الفنان أحمد نوار، الذي لم يغادر منصة التكريم منذ أربعين عاما، بداية من الجائزة الأولى في العام ١٩٦١ في طنطا حتى وسام أوفيسيه في الأدب والفنون من فرنسا في العام ١٩٩٥، وغيرهما، والذي أقام أكثر من ٧٥ معرضا خاصا في أكثر من خمس عشرة دولة، والعديد من الإنجازات التشكيلية والفنية التي تحسب له كفنان عالمي متميز.

ويستعرض الكتاب رحلة الفنان الكبير محمد صبري في أرجاء المعمورة، بين مجموعات الحياة والبيئة في المدن الإسبانية، والإيقاع الريفي في القرى المصرية، والوعي الهندسي بالروح الإسلامية في آثار القاهرة القديمة، وغيرها الكثير من خلال معرضه الجديد والرائد في فن الباستيل في مصر، ثم الدخول في محراب فن الباستيل الذي يجسده الفنان علي الدسوقي من خلال الريف المصري، والكائنات الطفولية، ومع راهب الجرافيك عبدالوهاب عبدالمحسن يتجول أبو اليزيد بين لوحاته التي تتوزع بين دول العالم في الأمم المتحدة، ومصر، واليابان، والأردن، وسويسرا، والسعودية، وفرنسا، وبين الجائزة الأولى في العام ١٩٧٧ والأخيرة في العام ١٩٩٨، ومشاركاته في معارض، عامة وخاصة، في العديد من دول العالم، ثم معرضه الذي تضمن ٢٨ لوحة بالأبيض والأسود، تناول فيها بحيرة «البرلس» بتجلياتها وذلك في قاعة إخناتون بمجمع الفنون في الزمالك، وتستمر السيرة اللونية في منظومتها الجميلة، كي تطل علينا وجوه مصرية من على نهر السين، وذلك في لوحات الفنان ممدوح أنور، ومن ثم لوحات الفنان أحمد عبدالكريم التي تمثل الخصوبة والحياة ولحظات الميلاد والحكايات، والغوص في التاريخ، وفي جانب آخر نجد الفنان الشاب محمد الشوربجي يقدم معرضه تحت عنوان «الانتفاضة.. آلام وأحلام» في أتيليه القاهرة، بتنويعة فنية نحتية بين البرونز والخشب، ويتواصل الكتاب مع تجربة الفنان جمال هلال في رسمه للبورتريه من خلال الحاسة السادسة، ومن ثم التحاقه بمجلة «صباح الخير»، ورحلة أخرى يرصدها أبو اليزيد تلك التي تتعلق بالحرية الفنية، حينما يتوجه بالحديث عن الفنانة سناء موسى التي شاركت بعد تخرجها في العام ١٩٩٣ في كلية التربية الفنية في أكثر من معرض، بدأ من القاهرة حتى سويسرا، وانشغالها بالحرية، التي تترجمها على أسطح لوحاتها، كما تجول في معرض البورتريه، الذي أقيم في أتيليه الإسكندرية وضم مجموعة متميزة من الفنانين والفنانات.

غلاف الكتاب

ويصل المؤلف إلى الفنان عصمت داوستاشي الذي أصدر كتابا تذكاريا يحمل عنوان «عالم داوستاشي» وآخر عنوانه «حلاوة الروح»، الذي يضم جميع ما أصدره من كتابات، ثم معرضه «خروج المستنير دادا» الذي قدم فيه ٥٠ لوحة بالحبر الأسود والألوان، محاولا في هذا المعرض أن يقدم «دادا» على أنه الذات المبدعة داخل كل فنان، ونجد في محطة أخرى معرض «الفن والثورة»، الذي أقيم بمناسبة اليوبيل الذهبي لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، متضمنا ٣١٨ عملا ما بين النحت، والتصوير والحفر لأكثر من مائة وستين فنانا، ويفرد في محطة أخرى جدارية اليوبيل الذهبي لثورة يوليو للفنان مصطفى الرزاز، ويذهب أبو زيد إلى أن الجدارية لم تقدم إضافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو ابتكارا لكون الكمبيوتر قد تولى دور الفنان نفسه.

ويستعرض الكتاب الملامح التي اعتمدها الناقد التشكيلي ناصر عراق في كتابه «تاريخ الرسم الصحافي في مصر»، بدءا من منشورات نابليون بونابرت، أثناء الحملة الفرنسية، وصولا إلى الطباعة في عهد محمد علي ثم جيل الرواد، إلى أن وصلت إلى هذا المستوى الذي نشاهده فيها الآن، مستطردا في رصد الأعمال التي اختارتها الناقدة التشكيلية فاطمة علي من أكثر من خمسين فنانا عالميا تحكي تاريخ العنف اليهودي في مراحل التاريخ المختلفة، والمذابح التي ارتكبوها ضد أطفال بيت لحم، وذلك في كتابها الأخير «لوحات مذابح الأبرياء».

وينتقل المؤلف من هذه اللوحات المأساوية إلى صور مصرية نسوية نادرة في سور الأزبكية، واستعادة ما تضمنه معرض «جواهر مكتوبة» في مكتبة الإسكندرية، من مخطوطات، وكتب نادرة، بالإضافة إلى ختام الدورة السابعة لسمبوزيووم أسوان الدولي للنحت، ومشاركة نحاتين من كل أنحاء العالم في هذه التظاهرة الفنية المتميزة، ومعهد «غوته» في القاهرة ودمشق بكل ما يقدمه من فرجة تشكيلية جميلة وجذابة، وحديث حول معرض الفنان محمد عبلة الذي تضمن صورا عن النيل، والصيادين، والسباحين، والسواقي.

ويصل الكتاب إلى الشاعرة والفنانة التشكيلية ميسون صقر، التي تأتي نماذجها الشعرية متشابهة تماما مع أعمالها التشكيلية، ثم استعراض شائق لأعمال الفنانة التشكيلية آمنة النصيري، التي شاركت في تأسيس جماعة الفن المعاصر، وأتيليه صنعاء، ثم لمحات عن تاريخ فن الجرافيك في الأردن، وجولة في أعمال الفنانة الأردنية هيلدا الحياري، من خلال معرضها الذي أقامته في غاليري «رودان»، الذي تملكه وتديره منذ أن أسسته في العام ١٩٩٩، بالإضافة إلى ما قدمه الكتاب من مقتطفات عن المتحف الوطني للفنون الجميلة في الأردن.

ويغوص المؤلف في تكوينات الفنان التشكيلي محمد العامري، تلك المرتكزة على الوحدة التي تعيشها مفرداته في معظم اللوحات، هذا الفنان الذي يتألم - في حواراته وكتاباته النقدية وأعماله التشكيلية - من القطيعة بين المبدعين واللوحة البصرية، مؤكدا أن مشكلة الأمية البصرية المتفشية في صفوف المتلقين لا بد لها من حلول، وفي محطة أخرى استعراض فني لأحدث معارض سناء كيالي، الذي أقامته في قرية الفحيص الأردنية لرصد مشاهد الجمال بها في لوحات جريئة مشبعة بالنوافذ والأبواب، والأزقة والطرقات المتعرجة، ومن ثم استعراض موجز لأول معارض الفنان طارق الطيب الذي افتتحه في المعهد العالي في فيينا ويحمل المعرض عنوان «اقترب»، ثم الملتقي الأول للنحاتين العرب في مسقط، وسجل الحرف اليدوية العمانية وتطورها التاريخي، والمعارض الفنية العالمية التي أقيمت في مسقط، والجهد التوثيقي لمتحف «بيت الزبير»، والمعرض التشكيلي للفنان العماني حسن مير تحت عنوان «الأرواح المضيئة»، وحديث تشكيلي عن الفنانة العمانية نادرة محمود، أول رسامة عربية على درب الحرير، وآخر عن تجربة الفنان السوري مصطفى علي ضمن مشروعه الخاص الذي يستعير فيه الأساطير المحلية والعالمية، كما يعرض المؤلف تجربة الفنانة التشكيلية السورية مريم جروس، تلك التي اختطفها الموت قبل أن تشاهد أول معرض لها، والتي كانت رفيقة للفن خلال رحلة مرضها، ومرض ابنها، وفي دمشق نتجول في معرض صفوان دحول في صالة السيد لنشاهد أعماله التي امتازت بالصياغة التشكيلية الموفقة.

لوحة للفنانة آمنة النصيري

وفي محاولة لفضح الصلف الصهيوني يتصفح أبو اليزيد معنا ألبوم «القدس في أعمال الكاريكاتوريين العرب»، وفي مجال الحروفية العربية نقرأ رؤية الفنان القطري يوسف أحمد صاحب مدرسة البحث والتمرد، في «بيان جديد للحروفية العربية»، وفي مساحة أخرى، يفسح لنا الكتاب المجال كي نطلع على ملصقات شي جيفارا، ورحلة الفنانة الألمانية ليزا لوكاس في القاهرة، وصور الاحتفالات الشعبية المصرية في ألبوم تشكيلي تضمن لوحات الرسامة مارجو فيللون، وأيقونات وموتيفات الفنان الإيطالي برونو فايل عن مصر وتحديدا نيلها، والكتاب الجديد الذي يستعد المصور الإسباني خورخي استيفا، لإصداره عن حضارة العمانيين، وألبومه المصور «أبيض وأسود» عن واحات مصر.

ومن المحطات المهمة في «سيرة الألوان» إلقاء الضوء على الرسامة جليلة خانوم والدة ناظم حكمت رائدة الفن التشكيلي التركي، التي كرست حبها وحياتها لرعاية ابنها ناظم الذي أصبح فيما بعد من الشعراء المتميزين على المستوى العالمي، ثم رحلة النمساوي بيتر بامتسال مع الفنون التشكيلية، إلى جانب عمله كمخرج سينمائي، ويأخذنا الكتاب في فسحة فنية مع أعمال سلفادور دالي من خلال سيرة روائية عمرها عشرون عاما من الصور النادرة والاعترافات السرية، والاحتفاء الذي أولاه هنري مور للجسد الإنساني في أعماله ويومياته التشكيلية، بالإضافة إلى التطرق إلى صور فوتوغرافية نادرة عمرها ٧٨ عاما تجسد ذاكرة فلسطين عبر التاريخ الطويل.

وفي المقابل يفضح الكتاب ما تقوم به الجامعة الأمريكية من «شطب» متعمد لتاريخ فلسطين، من خلال كتاب طبع في إيطاليا ونشرته الجامعة في القاهرة يلغي تاريخ فلسطين، ويقدم تاريخ إسرائيل في ٤٤ صفحة، وتاريخ مصر في عشر صفحات، والكتاب يباع في المكتبات المصرية الكبرى وذلك من خلال ما قدمه الفنان التشكيلي ديفيد روبرتس من رسومات عن مصر والنوبة، وفي مجال آخر يرفض أبو اليزيد في كتابه الفكرة التي اتبعها الفنان التشكيلي الألماني هاشولت في عمله المركب، وذلك حينما أقام ألف تمثال من بقايا ملايين العلب والفوارغ المهملة، فوق هضبة الهرم.

وفي مساحة أخرى يفرد المؤلف للفنانة التشكيلية بربارة ماكجيفرن بعض الصفحات لرصد تجربتها مع الألوان، من وحي رحلتها عبر الصحارى العربية المترامية الأطراف، كما يتحدث عن الخصوصية الفنية التي تميز الأعمال التشكيلية للفنان الفنزويلي لويس هيرنانديز وبحثه عن المستقبل والماضي، وعن نفسه، حيث إن الفن يفضي به إلى حجر الفلاسفة والحكمة، ويتحول الحديث في صفحات أخرى عن الفن التشكيلي الأفريقي من خلال الأساطير، والأقنعة، والخرافة وغيرها، ثم استعراض لأهم التطورات التي طرأت على حركة الفن النمساوي المعاصر عبر خمسة رسامين وهم ليندا فيبر، وأوتوشتاينجر وأنا بي، وسيني كوريت، وفالنتين أومان، ويختتم المؤلف كتابه بالحديث عن لوحة الفنانة البريطانية باتريشيا ميلنز التي تصدرت غلاف مجلة بانيبال، والتي تولي اهتماما خاصا بالعلامات الطلسمية، تلك التي نجدها في كتابات السحرة في هيئة جداول وتخطيطات.

وعلى هذا الأساس، فإن «سيرة الألوان» عبارة عن رحلة تبدو كأنها شاقة بعض الشيء لما فيها من روح المغامرة، والدخول إلى عوالم تشكيلية متعددة الجوانب والأمكنة، والأساليب، والأمزجة، وتدفعنا هذه الرحلة إلى التزود بالعديد من التجارب التشكيلية الثرية ◆

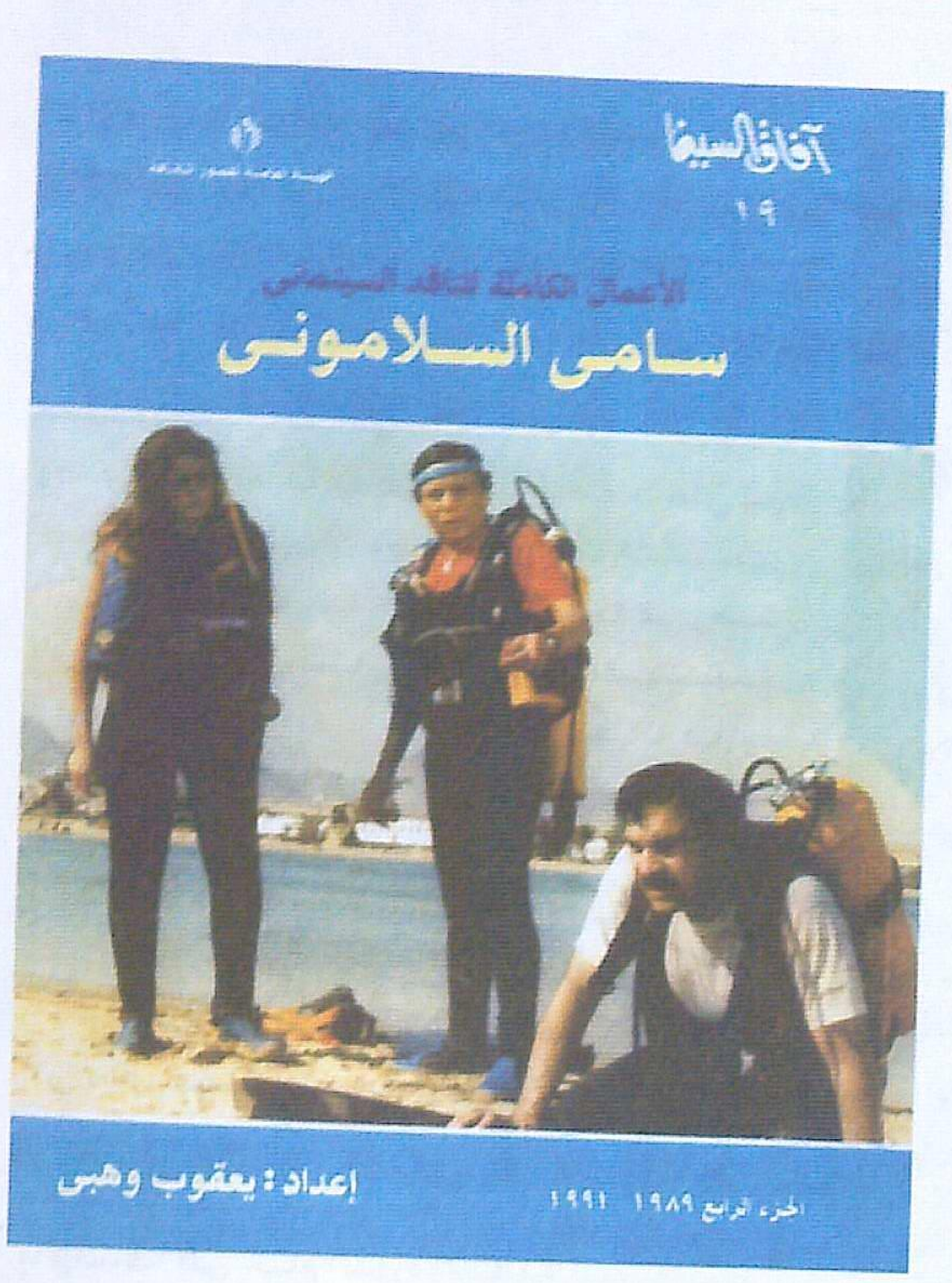
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة اشتراك
جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»
تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وارسالها على العنوان الموضح أدناه:
الاسم: ....
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك	■ دولة الكويت:	■ الدول العربية:	■ خارج الوطن العربي	نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد		أفراد: ٨ د.ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا		☐ أفراد
	☐ تجديد اشتراك						
	☐ سنة		مؤسسات: ١٢ د.ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ مؤسسات
	☐ سنتان						

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

يحق للقارئ المتابع لهذا الفرع من الفنون، ألا وهو فن السينما، أن يسعد بصدور الأعمال الكاملة للناقد السينمائي الكبير سامي السلاموني (١٩٣٦ - ١٩٩١) في أربعة مجلدات شغلت أكثر من ٢٠٠٠ صفحة، وتناولت أكثر من ٣٠٠ فيلم عربي، وذلك عن سلسلة آفاق السينما الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.
لا تكمن مفاجأة خروج هذا العمل إلى النور في مجرد صدوره، وإنما أيضا في المعنى الكامن وراءه، وهو معنى «الوفاء» في زمن عز فيه الوفاء. حيث قام بتجميع هذه المقالات النقدية المنشورة عبر فترة زمنية طالت عقدين من الزمان، زميل الناقد الراحل سامي السلاموني ورفيقه على الدرب الناقد يعقوب وهبي.



صدرت في أربعة مجلدات

رؤية سامي السلاموني للسينما المصرية

محمود علوان - مصر

هذه الكتابات المميزة عن الأفلام، تشكل وحدها موسوعة نادرة في الثقافة السينمائية، وتحكي بين ثناياها قصة حب بين سامي السلاموني وفن السينما، قصة جديرة بأن تحكى، صورها بحميمية بالغة الأديب الروائي خيري شلبي في مقدمة الجزء الأول من هذه الأعمال بقوله:

لقد أحب سامي السلاموني كل فنون السينما، تخيل نفسه في البداية ممثلا سينمائيا وحلم بأن يكون مخرجا، وقرر في النهاية دراسة هذا الفن دراسة أكاديمية، واكتشف من خلال الدراسة أن موهبته تكمن في تقويم العمل السينمائي وتبين جوانب قوته وضعفه، فراح يكتب المقالات في النقد السينمائي منذ أواخر الستينيات.

في سنة ١٩٧١ حصل سامي السلاموني على دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما بالقاهرة، ما جعله يغوص في أعماق هذا العالم الساحر، فيكشف خباياه وأسراره. وكان مشروع التخرج هو فيلمه القصير الأول «مدينة - ١٩٧١» أخرج بعده خمسة أفلام قصيرة حتى وفاته... هي «ملل - ١٩٧٢، كاوبوي - ١٩٧٣، الصباح - ١٩٨٢، القطار - ١٩٨٢، اللحظة - ١٩٩١».

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني، فهي عالم رحيب حافل بالثقافة السينمائية عن الأفلام والنجوم والمؤلفين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين، وموسيقى الأفلام، بل وعن دار العرض، ونوعية الجمهور، قدمها الناقد بعين غير عادية تلمح دقائق الأشياء في الكادر السينمائي. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الأعمال تفصح عن عدة حقائق مهمة، منها أن سامي السلاموني يكشف عن موهبة كبيرة تؤكد امتلاكه ناصية التعبير باللغة العربية، التي كان يكتب بها في غير جنوح للاستعلاء أو التذاكي على القارئ، يكتب بلغة بسيطة متاحة، ساعد على ذلك مداومته الكتابة في منبر مجلة الإذاعة والتلفزيون، وهي مجلة تخاطب جمهورا مختلف الأذواق. ومنها أن هذه الأعمال تؤكد أيضا التزام الكاتب الفكري والاجتماعي بالتعبير عن هموم الوطن بصفة عامة، وهموم الطبقة العاملة التي ينتمي إليها الكاتب.

وتشير كتابات سامي السلاموني إلى حقيقة أخرى، وهي أنه كان جادا في نقده ومحايدا في تقييمه للعمل المعروض. يقول في أحد مقالاته: «أكبر جريمة عندما يقرر الناقد ألا يرى هذا الفيلم أو ذلك، إذ ليس من حق الناقد أن يتعالى على أي نوع من الأفلام التي يشاهدها الجمهور، بل إن من واجبه أن يراها أولا، ثم يحاول كشف عيوبها لهذا الجمهور بقدر ما يستطيع، هذه هي وظيفة النقد الأولى، وربما الوحيدة تجاه سينما متخلفة وظروف أكثر تخلفا» ويقول أيضا: «أعترف أنني ذهبت إلى هذا الفيلم وأنا متحفز ضده مقدما، وهذا شيء سيئ جدا وضد الأمانة النقدية، فليس مفروضا أن نشاهد أي فيلم بحكم مسبق أيا كانت الانطباعات عن صانعيه».

أما أهم الحقائق التي كشفت عنها هذه الأعمال فهو أنها سجلت كثيرا من حالات الناقد المزاجية والحياتية، وهي ملامح نادرا ما يتطرق إليها النقاد في مجال عملهم المهني. ولم يكن سامي السلاموني يفرض هذه الحالات الشخصية على قارئه فرضا، وإنما كان يقدمها بعفوية محببة وأدب جم، فضلا عن أنها كانت تمهد «الجو» لدخول القارئ إلى عالم السينما الساحر، فهو يقول في أحد مقالاته: «شاهدت الفيلم في ساعة عصرية تعيسة، وبحكم أداء الواجب المهني فقط، وأنا أتثاءب وأقاوم النوم، وألعن الساعة التي عملت فيها ناقدا سينمائيا، بدلا من أسطى ميكانيكي محترم، أكسب أجر الشهر في يوم واحد، ودون أن أضطر إلى مشاهدة أي فيلم عربي إلا في إجازة يوم الأحد مع «الجماعة» ومن باب المزاج».

وهو يمهد للقارئ قبل الدخول في تحليل أحد الأفلام بحكاية قصة في غاية الطرافة والعذوبة فيقول: «لم يكن هناك ناس كثيرون في الصالة رغم «أنهم» يقولون إن الفيلم ناجح، كانت هناك مجموعة من ستات البيوت وأولاد البلد وبعض الفتيات لبسن أحسن ما عندهن من فساتين و«سرحن» شعورهن ليذهبن إلى السينما بستة عشر قرشا فقط... يمكن أن يقضي هؤلاء البسطاء ساعتين من الحلم، أغان ورقصات وألوان وبيوت فخمة وجناين وسيارات ونجوم مشاهير، أمل بالحب والراحة من البيوت الضيقة والحواري المزدحمة التي جاؤوا منها، ساعتين بعيدا عن الهم والكآبة والخروج إلى عالم آخر في الصالة محطمة الكراسي، حيث يصرخ الجميع من حولك ويدوس بائع الكازوزة على قدمك وتحدث أشياء غريبة في الظلام».

• سامي السلاموني من خلال هذه الأعمال، يتحدث مع القارئ كإنسان قبل أن يكون الناقد الخبير، إنه يقول إنك يمكن أن تفهم الفيلم أيضا من خلال الجمهور نفسه، وليس من خلال النقاد الذين يكتبون داخل الغرف المكيفة ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING
LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
■ دولة الكويت — نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية — دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي — دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
■ دولة الكويت — أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية — أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي — أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

«كيف أن أحدا من جمهور المشاهدين لم يلحظه أو يشعر بوجوده؟».

مسرحية «ذوبان الجليد» كانت على وشك أن تبدأ عرضها الأول، يبدو أنه كان أول الواصلين، ربما دخل من حيث لا معبر قاصدا مكانه... كان معلقا هناك، في أقصى الزاوية اليمنى العليا للخشبة، خانسا بأنفاسه المكتومة، ورائحته المميزة، متفحصا وجوه الجميع، لكن أحدا لم يشعر به أو ينتبه إلى وجوده!

كانت صالة العرض تغص بالمتفرجين بعيونهم المسلطة على خشبة المسرح... الجميع منشغل: الممثلون والمخرج، وراعي الحفل، وأعضاء «لجنة التآخي الكويتية مع الشعب العراقي»، والفنيون وعمال النظافة، والجمهور... الجميع لاه في انتظار بدء العرض، ووحده كان قد سبق الجميع، أخذ مكانه معلقا بين الخشبة والسماء، خانسا برائحته المميزة... لم يفكر أحد لحظتها في حضوره، لا لشيء إلا لأننا بشر، ولأنه هو هناك في الأعلى، لكن...

«كيف أن أحدا من جمهور المشاهدين لم يلحظه أو يشعر بوجوده؟».

ربما هي اللحظة تأخذ صاحبها بعيدا عن التملي بما حوله، وربما كانت أحداث مسرحية الحياة، تشغلنا بتفاصيلها اليومية الصغيرة وغير المنتهية، وربما هو ديدن الحياة تسير بركبها وركابها، وهم منشغلون عن العربة والسائق، وربما لأن سر الحياة يكمن في غفلتنا عنه، وربما لأن استحضاره، ذاك الخانس في الأعلى، يبعث لدى البعض قشعريرة وغصة، وربما لكل ذلك مجتمعا، وربما لأي سبب.. كانت أضواء الصالة قد انسحبت، وكان العرض المسرحي قد بدأ، وكان كل قد أخذ مكانه، وكان «كوكب حمزة» الموسيقار وعازف العود الحزين، قد بدأ يداعب أوتار عوده، وكان العرض، والصالة، والخشبة، والجمهور، والممثلون، وراعي الحفل، وأعضاء اللجنة، وكان الجميع، وكان هو معلقا هناك، في أقصى الزاوية اليمنى العليا للخشبة، خانسا بأنفاسه، يتملى وجوه الجميع، منتظرا مهمته، لكن أحدا لم يشعر به أو ينتبه إلى وجوده!

كنت أجلس في الصف الأول، أتابع أحداث المسرحية، وكان الممثلون الكويتيون والعراقيون قد بدأوا بتمثيل أدوارهم جنبا إلى جنب، وكنت قد نظرت غير مرة إلى أنحاء الخشبة، أتملى الديكور والإضاءة، وأشيع الممثلين حين تنتهي أدوارهم.. كنت مأخوذا بتفاصيل اللحظة، وخرج الفنان كنعان حمد بحضوره المسرحي المتجدد، أدى دوره، مثّل وضحك وتمايل ورقص، وقذف بجملته الأخيرة:

«الإنسان أكثر قوة حين يكون وحيدا».

وانسحب كنعان حمد، وصفق الجمهور، واستمر العرض.

وحده الموت كان هناك، أعطى لكنعان حمد فرصة أن يمثل دوره الأخير.. تحرك بخفة، نظر في وجوه المتفرجين، مسح ملامحهم فردا فردا، كاتما أنفاسه، هبط من مكانه في الأعلى، توجه حيث كنعان حمد، أحاط به، وبهدوء دون أن يشعر به أحد، استل منه الروح، تركه جثة هامدة، وكما جاء، خرج من دون أن يلحظه أحد.. بعدها بفترة جاءني أحد الأصدقاء، وقد خطف لون وجهه، قال:

«تعال».

تبعته مستغربا سحنة وجهه، وما أن خرجنا من صالة العرض، حتى قال لي بأنفاس مقطوعة، رمى بجملته الصفعة في وجهي:

«كنعان حمد مات».

كان العرض المسرحي دائرا، وكان «كوكب حمزة» ينحني باكيا على عوده، وكان سليمان البسام مصفر الوجه والنطق، والصالة، والخشبة، والجمهور، والممثلون، وراعي الحفل، وأعضاء اللجنة، وكان الجميع، وحده كنعان حمد كان قد غاب اللحظة، ممددا على الأرض الباردة خلف الكواليس، وقد ودع الدنيا إلى لقاء ربه.

طالب الرفاعي

الفنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم: إبراهيم هزيمه • قصيدة: نعمات البحيري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فراشة

أحيانا
يجتاحني شعور غامض
إنه ليس هو
وإنني لست أنا
وبين الكلام والكلام
تطل أشباحه القديمة
ولون السوس من أسنانه
وطريقته النادرة
في اقتحام النساء
ورائحة الكذب
ينضح عرقه
بمزيج قديم للدهاء ومقدرة
مقدرة على اكتشاف لغات سحرية جديدة

ولكي أقلل من عنائي
أطحت به عن خيالات البنفسج
ورسمت بعض الخطط
لا أعرف كم قناعا
لا يزال على وجهه
سقط واحد وخمسة وعشرون
وما زال يراهن على قدرة هائلة
في البدء مع امرأة جديدة
بما تبقى من أقنعة
أغلق عيني وأحاول بهدوء تام
أن أرسم فراشة نبيلة
تحترق في وهج كاذب
وركام الأسئلة

لا أحد ممن لم يسبق لهم الحب
يستطيع أن يتصور
مدى صعوبة رسمها
لن أنتظر الليل
في خرس الفصول
حين يأتي بآخره
وسوف أنتشي بفرح طفولي
وطمأنينة كاذبة
لا لشيء إلا لأنه
أبدا لم يقل لي
مثلما قال لكل النساء من قبلي
«انت جميلة أوي»